

ESPLENDOR Y FRAGMENTO
(Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea)
(1945-1995)





17-62.994

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

ESPLENDOR Y FRAGMENTO
(Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea)
(1945-1995)

BIBLIOTECA NUEVA

Diseño de cubierta: A. Imbert

© Antonio Fernández Alba, 1997
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 1997
Almagro, 38 - 28010 Madrid (España)

ISBN: 84-7030-446-1
Depósito Legal: M-19.834-1997

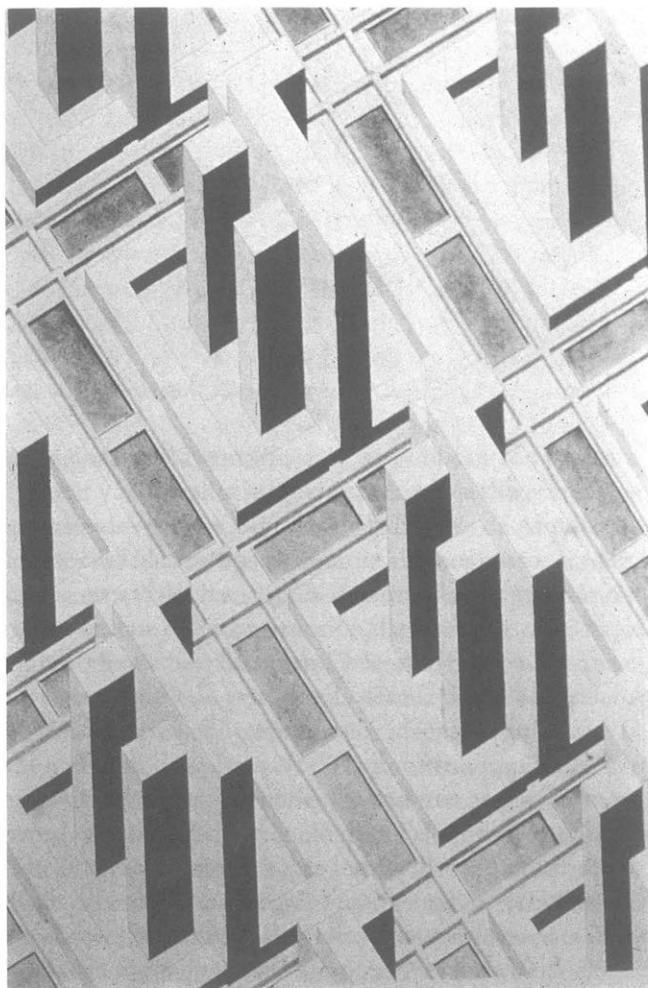
Imprime: Rógar, S. A.
Impreso en España - Printed in Spain

Ninguna parte de esta publicación, incluido diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna, ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

A Enriqueta Moreno Orue







Barrio Residencial. C. Van Esterem, 1926.

Un tiempo que brota sin figura ni aviso..., y que al no tener figura, de nada puede ser imagen... Un tiempo solo, naciente en su pureza fragante. Como un ser que nunca se convertirá en objeto divino.

María ZAMBRANO

Preámbulo

I. VIAJE A FINLANDIA, REGRESO A ÍTACA

Las páginas que a continuación se publican responden a una serie de notas y reflexiones surgidas a lo largo de diferentes viajes de estudio realizados con los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid por ciudades europeas, durante algunos cursos académicos. Se iniciaron esos viajes hacia 1960, con un dilatado itinerario por la Europa aún en fase de reconstrucción, llegando hasta los tupidos y nevados bosques de Säynätsalo en Finlandia. Este país, como el resto de los países nórdicos, por aquella década de los 60, eran lugares de peregrinación casi obligada para los jóvenes arquitectos. El respeto a la naturaleza; la presencia de la industria implicada en todas las memorias populares; el encuentro con una arquitectura mediadora entre las posibilidades tecnológicas y el sentimiento; la elegancia y frescura en el tratamiento de los detalles arquitectónicos, o la coherencia del espacio construido, representaban lecciones directas donde esclarecer la poética del espacio y los métodos para indagar y hacer visible la naturaleza de la arquitectura construida, de manera que el viaje a Finlandia se había convertido en aquellos años en un acto de esperanza proyectual. Un territorio donde por entonces era posible la construcción de los paisajes modernos de la arquitectura, y por donde aquellas miradas jóvenes podían ver nacer las flores mejor que redactar discursos donde justificar sus formas. Pero desde aquellas décadas hasta nuestros días acontecieron tan acelerados cambios que estos testimonios sincopados, los cuales se describen

en estas páginas, vienen a ser como un conjunto de relatos en torno al espacio de la ciudad; discurren sin una descripción precisa de sitios y lugares, aunque como todo relato atraviesa diferentes espacios, sitios y lugares, por donde la ciudad se construye o destruye. Y la ciudad europea en la segunda mitad del siglo xx ha sufrido la destrucción conceptual del mito de lo urbano y la desolación que significa albergar la memoria del lugar herido. Al recorrer sus espacios y contemplar sus arquitecturas en estas relecturas a las que se presta el relato, nos asalta el temor a ser proclive a las generalizaciones de unos paisajes próximos a la nostalgia del desastre, pero esta duda se apacigua cuando contemplamos de nuevo los espacios reales de la ciudad y sus arquitecturas. Todos estos lugares presentan una forma de ciudad única, aquella que vincula lo urbano a su naturaleza mercantil, de manera que es fácil contemplar cómo se reproducen espacios idénticos y fácilmente intercambiables, y cómo se levantan unas arquitecturas de formas pasajeras y peregrinas, de materiales caducos que se venden como proyecto para construir los lugares de la racionalidad igualadora. La organización metropolitana está destinada a servir de ámbito para unos autómatas sin pasado, sin otra aventura que deambular por la ciudad, ya sin límites. ¿Qué hacer?, tal vez en esa racionalidad igualadora donde todo se ofrece a la mirada de las apariencias; en esa fragmentación espantosa que ofrece la ciudad moderna, insegura y peligrosa, donde parece que ya no es posible descubrir nada nuevo, en esa sublimación de lo informe, radique la busca del nuevo proyecto donde poder recuperar la arquitectura de las metrópolis de nuestros días; precisamente porque indagar lo desconocido en lo habitual y cotidiano que encierra la hecatombe. La historia de la ciudad moderna está jalonada, como se sabe, de proféticas utopías y miserables desengaños, de múltiples batallas cotidianas arrojadas en el trasiego del negocio de la tierra, entre aquéllos que la poseen y los que para su cobijo la necesitan y nos resulta difícil vivir hoy en la ciudad postmaterialista de fin de siglo, sin compartir, junto a la experiencia de la derrota que significa haber perdido el sentido político de la ciudadanía, el éxito del mito tecnocientífico que invade nuestras relaciones metropolitanas. En nombre del progreso, los

constructores de la ciudad planifican necesidades y sentimientos próximos al espíritu de los tiempos, y así, vivir los espacios de acuerdo con este ánimo de los tiempos, se presenta ante la conciencia de sus moradores como espectadores nada influyentes. El desarrollo metropolitano que caracteriza el fin de siglo avanza dispuesto a invadir, con todos los riesgos, las «colonizaciones del progreso continuo», y en este sentido podemos contemplar cómo sus espacios se pueblan con híbridas arquitecturas que fagocitan sin remedio los fragmentos que perpetúa la historia. El hombre de la metrópoli idolatra cualquier fetiche o rasgo que le proporciona la reproductibilidad técnica, enajenado por los postulados del consumo, y está propicio a cualquier innovación que destrone lo original y consagre el derivado en el amplio espectro de la escenografía urbana. La metrópoli de nuestros días, por acción de sus promotores, está dispuesta a invadir las viejas tramas en aras de las nuevas demandas de los tiempos. Los decálogos de la movilidad, bien lo sabemos, son prioritarios en el acoso urbano y, de alguna forma, la viabilidad será el protagonista lineal de sus espacios, usos, fronteras e invasiones a los lugares de la memoria. Si algo caracteriza de manera singular la morfología de la ciudad que habitamos es la fragmentación que se percibe entre edificio, función y situación urbana; ruptura que se materializa bajo el ideal de la «segregación» social, tipológica, económica y cultural, como bien se puede comprobar en el proteccionismo formal y la promiscuidad espacial que ampara la cultura arquitectónica de fin de siglo. La metrópoli moderna es excluyente y avasalla el viejo sentido de la *polis*, margina la política de la ciudad o, lo que es igual, ignora aquellas propuestas de opciones bien informadas necesarias para establecer un control sobre el proceso del cambio. Las actuaciones sobre sus espacios, excluido el saber político, favorecen una aceleración de imprevisibles y a veces irreparables consecuencias. De ahí que se susciten, en la demanda de los grupos más sensibles a la destrucción de la ciudad, contraespacios de calidad, proyectos que controlen estos procesos del cambio que generan los nuevos usos metropolitanos. Porque resulta evidente que el modelo de la tradición humanista acerca de la construcción de la ciudad se presenta como un proyec-

to débil contra las estrategias del constructor de la ciudad, tal vez porque los hombres que viven en épocas democráticas, como Tocqueville acotara en 1830, no captan fácilmente la utilidad de las buenas formas de la arquitectura, «ya que su mérito principal estriba en servir de barrera entre los fuertes y los débiles, el gobernante y el pueblo, para frenar a uno y dar al otro tiempo para mirar a su alrededor». Los usos veloces del mercado urbano programan sin rubor el caos de la apariencia, lo ya visto, y nos lo venden como proyectos de lo nunca visto, tratando de aturdirnos en la nostalgia del desastre. La evolución requerida por la nueva «condición metropolitana», el marco físico-ambiental que construye nuestros modelos de *hábitat*, tendrá que indagar fórmulas para obtener «modelos síntesis» entre la «economía de mercado» que formaliza nuestros espacios de convivencia, junto con el «progreso tecnológico» que configura nuestro tiempo vital y se integren en un enfoque moderno de gestión política sobre la metrópoli, para poder desarrollar el progreso tecnológico como un postulado creador de cultura. El mercado deberá reducir su radicalismo mercantil y entender que el valor del espacio donde habita el hombre no puede venir dictado sólo por el precio; sus consecuencias bastante elocuentes, ya las sufre el nómada telemático que deambula por los espacios de la metrópoli, expresión de un pensamiento dominado por los efectos de la representación. Espacios urbanos y edificios construidos con el lenguaje de unas formas arquitectónicas automáticas que alimentan la estética de la simulación. La invasión y colonización que ejercen los códigos de la nueva condición metropolitana tendrá que interrogarse y descubrir nuevos postulados en torno a los efectos de dominio sobre el espacio de la ciudad que la percepción ha ejercido desde las vanguardias históricas sobre la cultura arquitectónica de nuestro tiempo: mirar es parecer, como anunciar es existir, planteando la necesidad de estructurar una identidad perceptiva frente al cambio de significados, hábitos y necesidades que suscita el cambio tecnológico en la «civilización del consumo». Problemas que suscita una civilización que requiere una arquitectura superadora de la dicotomía técnica-arte y de entender la ciudad como ejercicio de composición formal, que haga posible expresar la cualidad poética

del espacio no sólo respecto de lo que ve, sino de lo que contempla su mirada interior. Recuperar la inocencia en la mirada para poder nombrar sin sonrojo los objetos y los lugares.

El reto heredado proviene ya de siglos y con precisión no superada Heráclito lo enunció así: «y, siendo el *logos* común, la multitud vive como si tuviese su propio entendimiento».



Moribundos los tilos se tornaron 1945-1950

También los dioses se descomponen.

F. NIETZSCHE

I. EL PAISAJE DE LA CIUDAD HERIDA

Recorrer la Europa de la posguerra en los primeros años de la década de los 60 era como asistir a la representación de un espectáculo sombrío marcado por lo espectacular de las ruinas bélicas aún latentes, y el vacío sentimental que representaba contemplar las heridas que ofrecían las viejas ciudades y el estado en que se encontraban los símbolos y los mitos de las «heroicas vanguardias». Los trabajos acelerados de los arquitectos reconstructores trataban de cubrir con escenografías de urgencia los desgarros del desvarío de la razón. Locura y muerte aún se hacían patentes en los vacíos de aquellos solitarios escenarios, eco dolorido de lo que fuera la sepultada ciudad europea. Un amasijo de energías enlutadas, como si se tratara de supervivientes erráticos, no inmolados en los frentes de guerra, se esforzaban por reconstruir aquellas derruidas estructuras, esqueletos oxidados del amanecer de la primera «función racionalista». Calles y plazas se alzaban en composiciones estandarizadas, debido al apremio de la ocupación de los viejos lugares, todo se presentaba como un híbrido paisaje urbano, mezcla de producción industrial reciclada y apretado mercado financiero, un contrasueño

a decir verdad donde mitigar la angustia de la guerra. Berlín, una ruina colosal, Londres y París, como pinturas del atardecer romántico en el encuadre de la ruina, aún en llamas. Sobre la ciudad europea se cumplía la profecía de B. Brecht, «nada quedará de la gran ciudad salvo los vientos que soplan a través de ella». Un cambio visible aparecía en los fragmentos dispersos de la modernidad: ideas, memorias, valores y actividades se recubrían de un manto de nostalgia. Del hombre nuevo, soñado en los prolegómenos del siglo apenas quedaba su silueta, sus rasgos más característicos, se habían transformado en pliegues de un animal geométrico, en un habitante que sobrevivía malherido por las máquinas para matar. Algo más se añadiría en aquella fractura bélica. El pensamiento revolucionario y las transformaciones que llevaba implícito para con los países más avanzados, en parte no había fraguado, sus principios padecían de la anemia producida por el culto a la muerte impartido y sostenido desde 1933 por el asalto a la razón que sufrió centroeuropa; las dos ideas fundamentales que acotaban el desarrollo de la modernidad se habían roto. La interpretación del tiempo, como sucesión lineal y progresiva hacia un futuro mejor, según postulaba el progreso, pronto se pudo vislumbrar envuelto en difusas brumas que difuminaban las siluetas de la ciudad y el urbanismo totalizador que enunciaban las tesis de la Bauhaus desde sus principios del funcionalismo racionalista, se había transformado en unas tramas productivas sobre la ciudad industrial. El pasado dejaba de ser pasado, de la misma manera que las recompensas o castigos que animaban el sector trascendente de la vida con sus paraísos e infiernos sectoriales, se trasladaban a los nuevos espacios enajenados de las cadenas de producción una vez recuperados del desastre de la guerra. Revolución y vanguardia no representaban ya pares tan armónicos, aunque es cierto que esta ficción ya se había manifestado en la década de los 30, cuando los planes de vivienda y urbanismo se veían frenados tanto en la Alemania nazi como en la Rusia soviética por los principios ideológicos de sus respectivos totalitarismos. «La realización precipitada, declara el informe oficial soviético en 1930, de tales proyectos, utópicos y doctrinarios, que no tienen en cuenta los recursos materiales de nuestro país ni los límites dentro

de los cuales el pueblo, con sus costumbres y preferencias ya establecidas, puede prepararse para ellos, podría dar como resultado unas considerables pérdidas y podría también desacreditar los principios básicos de la reconstrucción socialista de la sociedad.» En la década de los 50 ya se había formalizado la consolidación del estado burocrático moderno en sus dos versiones más características: el socialismo de estado que asumía el capitalismo centralizado y las sociales democracias. La arquitectura también recogía en la dualidad de sus principios espacio-temporales las tensiones y recursos del pensamiento creador. Mediado el siglo aparecían cuestionados los códigos precedentes. Las certidumbres de la ciencia eran sometidas a prueba, así como la física cuántica, la relatividad, y la incorporación de los hallazgos de la geométrica no euclidianas. La normativa plástica de la academia se desmoronaba frente al vigor de los nuevos lenguajes del color y el volumen, cubismo, abstracción, surrealismo, constructivismo, expresiones programáticas de las vanguardias condicionaban ahora sus valores éticos a las exigencias expresivas de la nueva «racionalidad económica» marcada por la eficacia productiva de la posguerra. La arquitectura desde los postulados teóricos proclamaba la «vieja-nueva» dimensión espacio-temporal cargada de aquellos significados de la utopía estética. El espacio de la ciudad renunciaba a consolidarse como un lugar abierto y aparecían los primeros síntomas de una cualidad referida al dominio de los materiales utilizados en su construcción, una técnica e iconicidad ligada a la ideología de la racionalidad económica. ¿Pero quién era el habitante de estos espacios reconstruidos, recintos intermediarios entre la vida humana y el paraje artificial de la ruina restituida? El paisaje de la «ciudad herida» no permitía recuperar aquella armonía inicial que declaraban las vanguardias de adecuar la nueva arquitectura con el espíritu también inédito de la época, la realidad de aquellos años se presentaba enfatizando los atributos de lo imaginario, sin duda, porque los reductos del sentimiento requerían una evasión ante el duelo de los acontecimientos protagonizados durante la Segunda Guerra Mundial. La visión del yo, se recostaba en el plano horizontal del psicoanálisis y la culpa adquiría nuevas versiones más allá de las referencias del pecado. No

es por tanto extraño que la realidad de habitar intentara superar mediante el artificio degradado de lo racional el carácter eminentemente destructivo y agónico de aquellos escenarios urbanos. Un ser derrotado en los senderos del progreso y abatido en las trincheras de la razón, deambulaba por las ruinas y escombreras de Europa entre acantos abrasados y herrumbres de la mitología industrial, un ser solitario, acogido a la penumbra que dibujan los bulevares de los tilos moribundos.

2. RUPTURA DEL RACIONALISMO EUROPEO

Se ha señalado que los pintores cubistas en las décadas precedentes a la Segunda Guerra Mundial, organizaban el cuadro como un *sistema de relaciones*, los arquitectos y urbanistas de la reconstrucción europea envueltos aún en los aromas del «Movimiento del Espíritu Nuevo», herederos privilegiados de la ideología industrial intentaban recuperar los principios compositivos con la racionalidad de la máquina, la nueva lógica económica y sin duda con el conocimiento productivo programado para el nuevo espacio de la ciudad. Los criterios de *universalidad* planteados por el barroco y anulados más tarde por la ilustración, venían ahora justificados por las demandas del sistema productivo para con la reconstrucción del espacio de la ciudad. Si el pintor ordenaba los contenidos del cuadro en un *sistema de relaciones*, el arquitecto organizaba la planta del edificio como un *inventario de funciones*, la planta cerrada de las obras maestras del Renacimiento, se fragmentaba en múltiples reductos espaciales, donde albergar las diferentes funciones del *hábitat* moderno, privado e institucional, el espacio doméstico, los centros hospitalarios, la escuela, etc., esta codificación de la función y su consiguiente zonificación había permitido a los arquitectos, en el período de entreguerras, acotar y delinear los principios ideológicos que caracterizaron a las respectivas tipologías del «estilo internacional» como fueron, la unidad de abstracción estética y dominación técnica de la naturaleza; pero la fe puritana que había iluminado la configuración y la política de un nuevo orden urbano

en la redacción de la «Carta de Atenas», no era la misma en 1954 cuando se inauguraba el sueño de la formalización del espacio mediante los módulos de la producción industrial, para la construcción de la gran catedral maquinista, la «Unidad de Habitación» en Marsella, a pesar de todo el esfuerzo y al encantamiento poético que Le Corbusier había vertido no sólo en los encofrados de hormigón que manifestaban la iconografía arquitectónica lecorbuseriana en la periferia de la ciudad, sino en el despliegue ideológico que el propio Le Corbusier intentaba hacer patente en esta obra, y según el cual, las nuevas formas de la arquitectura se confundirían con los principios del «espíritu nuevo». Un sentimiento de frustración alentaba la desconfianza en torno a las doctrinas utópico-reductoras y simplificadoras del «estilo internacional» en los principios del siglo; la ciudad herida de la posguerra reclamaba unas propuestas de utilidad inmediata, más complejas y unos proyectos de talante más pragmáticos y emancipador sobre la trama reductiva de la ordenación espacial mercantil que sobre la ciudad se cernía, elocuente ya en los primeros esbozos de la reconstrucción europea, como si la belleza de la ciudad se hubiera nublado en el contexto de la cultura material de la época. La «Unidad de Habitación» se transformó pronto en un modelo degradado para acometer las propuestas de crecimiento de las ciudades en una «planificación de bloques» anodina y reiterativa, ajena a las necesidades de una sociedad dependiente del automóvil, derrotada en las esperanzas puestas en las razones del progreso, y atormentada por los escasos recursos teórico-prácticos para detener el agresivo determinismo ambiental que traía implícito el desarrollo industrial acelerado, de manera que la reconstrucción de la ciudad europea (1945-65) y el proyecto de la arquitectura que durante estos años se construye lo va a hacer desde tres características bien precisas: un proceso de *racionalización e industrialización* de la construcción mediante fórmulas codificadas en tipologías racionalistas, más tecnológicas que estéticas, la aproximación hacia la *autonomía tipológica arquitectónica* como elemento generador de la estructura de la ciudad, cinta de viviendas, torres en altura, láminas de doble crujía, variantes del arquetipo contruidos por Le Corbusier en Marsella y por último, una revi-

sión degradada de los postulados del «estilo internacional», aquella apuesta combativa para ordenar la ciudad de forma racional en la que se esforzaban las vanguardias. Este revisionismo es acosado por una la planificación de la «economía del lucro» que anula los postulados de la «planificación global», frente a las propuestas planificadoras de una «colonización fragmentaria», sectorializada y de acuerdo con la dinámica del mercado sobre el espacio urbano. La poética espacial del período de entreguerras se eclipsa ante los nuevos «colonizadores urbanos» que invaden los centros y las periferias de las ciudades con unas formas devaluadas en su razón constructiva, alejadas de la arquitectura y presa exclusiva del beneficio mercantil. El proyecto de la arquitectura para con la ciudad se había alejado de su carisma ético, de su significado metafísico que en su afán purificador alentaba desde la forma, la utopía social de la *libertad*, y la *igualdad*, en aquella ciudad homogéneamente estructurada por las formas del «estilo internacional». Ahora este proyecto estaba sembrado de dudas, cautelas y ciertos impulsos bien intencionados de aquellos grupos de arquitectos herederos fervientes del proyecto inicial de principios de siglo. Tal vez la «Unidad de Habitación» como sueño utópico construido en la Europa devastada de la posguerra, representaba la degradación que sufre el mito cuando a éste se le obliga a residir en la contingencia de lo cotidiano, mito mediterráneo, pero también arquetipo ensoñado por la estética de las vanguardias, monumento a la máquina para habitar, una arquitectura para una sociedad donde realidad y simulacro aparecían ya como experiencias intercambiables.

Itinerarios para el autómatas residencial 1950-1960

¿No nos echa su aliento el espacio vacío?

NIETZSCHE

I. MORAL DE UNIFORMIDAD

Los espacios de la arquitectura en estas ciudades abatidas se edificaron como lugares diseñados para entronizar los efectos de la crisis de las vanguardias que en los 60 eran absorbidas por la nueva cultura de posguerra en las múltiples representaciones formales de la modernidad que se habían difundido gracias a las batallas ganadas por la actitud combativa de las vanguardias, pero sus gritos se fueron apagando en el espacio marcados sin duda por un hecho significativo que había invadido también el proyecto de la arquitectura, la relatividad del tiempo. El tiempo acelerado de la historia que inauguraba la segunda mitad del siglo invitaba al hombre a abandonar los escenarios de la historia como Nietzsche había preconizado. El «deseo de muerte» abolía también el humanismo como doctrina redentora de los espacios enajenados de la ciudad industrial. ¿Hay algo nuevo que decir respecto de las causas y formas del derrumbe del orden europeo producido en la «Guerra de los Treinta Años» que se extiende desde 1915 a 1945? Se interroga G. Steiner para señalar después: «No veo cómo un argumento sobre la definición de cultura, sobre la validez del concepto de valores morales

puede evitar estas preguntas. Me parece irresponsable toda teoría de la cultura, todo análisis de nuestras actuales circunstancias que no tenga como eje la consideración de las modas de terror que acarrearón la muerte por la obra de la guerra, del hambre y de las matanzas deliberadas de setenta millones de seres humanos muertos en Europa y Rusia entre el comienzo de la Primera Guerra Mundial y el fin de la Segunda.»

Un resentimiento inconsciente vagaba por la conciencia maltrecha y desgarrada de la cultura occidental, unido a una tendencia igualitaria de orientación populista que trataba de suplir los vacíos del progreso no consumado con una abundancia en la proliferación de objetos para el consumo. La racionalidad instrumental operaba con un nuevo discurso sobre la ciudad, un incipiente neoconservadurismo se abría camino entre los «milagros económicos europeos», y establecía los fundamentos pragmáticos del espacio y las formas de su arquitectura desde las exigencias de la economía del mercado. La racionalidad de la forma arquitectónica en la ensoñación funcionalista, venía requerida por la implantación de una «moral de uniformidad» desarrollada en series heterogéneas donde estos espacios arquitectónicos pudieran integrar los elementos naturales en proceso de depredación por el desarrollo de la dominación técnica. El eslogan: más aire, más luz, más verde, representaba un anhelo por implantar una higiene generalizada que abarcara todos los rincones del *habitat*. Esta tarea moralizadora estaba enraizada en las aspiraciones que enmarcaban los presupuestos ideológicos de la «revolución industrial» y permitió articular formalmente la experimentación espacial de algunas imágenes de la arquitectura moderna en la ciudad, generar formas y construir espacios seriados reproducidos por los instrumentos de la tecnología en definitiva, fueron los ideales en los que trabajó la arquitectura. El proyecto moderno planteaba como objetivo final unir la cultura en las prerrogativas que reclamaba la industria, avanzar y descubrir unos *modelos arquitectónicos* formalizados a través de la mirada industrial y que relacionados con sus métodos de producción, pudieran ser prefabricados, repetidos en series y rentables en la competencia del mercado. El proyecto moderno que había abandonado la Europa de la posguerra no sola-

mente defendía la trascendencia social de la forma arquitectónica, sino que trataba de perfilar el nuevo entorno simbólico del hombre moderno. Pero las características de los nuevos iconos obedecían ya a otras leyes, la terna vitrubiana que hacía defender el buen hacer arquitectónico en los valores clásicos de *solidez, utilidad y belleza*, se había trastocado en valores de cualidades muy diferentes. La aceleración del tiempo representaba un factor primordial en la concepción del proyecto y en su reproducción; esta variable temporal, incidía sobre la inalterada norma clásica en tres vértices de nomenclatura bien distinta. La solidez del edificio abandonaba su expresividad constructiva, el artesano se rendía frente a las rígidas y aceleradas leyes de la máquina y dejaba la construcción de los edificios en la normativa de los programas seriados que proporcionaba el instrumental técnico; el proyecto se concebía de modo fragmentario y el cometido del arquitecto quedaba reducido a integrar los diferentes elementos prefabricados que configuran el espacio de un edificio, la utilidad vinculada a sus posibilidades de repetición estandarizada y el valor de la belleza se intercambiaba como escueta rentabilidad en el amplio contexto de la reconstrucción europea. El discurrir del pensamiento arquitectónico en los finales de los 50 no encontraba una fórmula de coherencia racional que permitiera proyectar los espacios de la ciudad desde la lógica de la arquitectura. Abandonado el «estilo internacional» por su costosa emblemática funcional, la retórica formal que desarrolla el «racionalismo constructivo» de la posguerra no residía ya en compatibilizar dualidades tan artificiales como las que relacionan: forma/contenido, programa/proyecto, proceso/producto, o intuición personal/conciencia colectiva, de manera que al arquitecto se le había relegado a permanecer en el limbo gratificador de seguir creyendo que la creación de la forma es un hecho autónomo de la arquitectura que organiza sus leyes en el entorno de sus propias ensoñaciones, y no un acontecer mediático de la realidad económica y social, factores que determinan los contenidos de la configuración de la forma. Muchos arquitectos siguieron aferrados a estas interpretaciones formalistas del espacio como si se tratara de accidentes externos, máscaras tangentes aplicadas al fecundo rostro creativo que debe favorecer, una vez



más, el proyecto de la arquitectura entendida como visión plástica. De esta tensión entre un funcionalismo decadente y los deseos por refugiarse en los valores de la tradición del «arte de la arquitectura» permitía a los agentes económicos de la ciudad europea, reconstruir sus lugares como un collage de fragmentos neutros de significados; esta mentalidad de rango formalista, no pudo impedir los efectos de la degradación del espacio urbano ni ofrecer proyectos alternativos en el entorno de aquella «moral de uniformidad» que traía consigo el revisionismo industrial. Diluidos quedaban los postulados ideológicos del «período heroico» de la arquitectura de principios del siglo, bajo aquellos argumentos altruistas de busca de la modernidad en el espacio social de la época, articulación de la construcción en la industria y el desarrollo de unas relaciones productivas armónicas con la naturaleza. El auge recuperador que aparecía en la Alemania de los 60, representaba sin duda, los primeros síntomas de una sociedad industrial ordenada en unos presupuestos tecnomercantiles diferentes a los desarrollados durante el período de entre guerras. El énfasis puesto sobre el aspecto exterior de los objetos (forma) y el silencio en torno a los contenidos (usos-funciones) era preludio de que el *consumo* y no la *producción* llegaría a ser la función determinante en la vida de las gentes, de manera que no resultaba nada extraño comprobar cómo el proyecto de la arquitectura en la ciudad quedaba en manos de los «diseñadores del medio», ya se denominaran estos formalistas o programadores. Los primeros procedían de una amalgama ideológica que provenía de las mismas raíces donde surgieron las vanguardias del movimiento moderno; los segundos, programadores de las demandas, que alcanzaran su apoyo en los finales de siglo, se habían formado en las fuentes de la «cultura del consumo» iniciada de manera incipiente en las ciudades preindustrializadas de los 60. Ambos perfiles ideológicos eran afines en el aserto según el cual el *aspecto formal* de las cosas y objetos tienen el poder de cambiar el comportamiento humano. El espacio de la arquitectura en la ciudad se poblaba de monótonas cajas de cristal y láminas de hormigón elevadas sobre soportes, una simbiosis deliberada de unos edificios según el proyecto de los diseñadores del medio. Edificios en altura, barrios periféricos, recintos

centrales de la ciudad quedaban atrapados por las distorsiones y deformaciones que reproducían aquellas formas vulgares del materialismo mecanicista de los «programadores de la demanda» que los construían. La reconstrucción neorracionalista de la posguerra aceptaba la *construcción* como un operador ideológico en el proyecto de la arquitectura de la ciudad, pero muy alejado de los movimientos funcionalistas o constructivistas preconizados por las vanguardias. Una sociedad adormecida por la «estética del hastío», desencantada y seducida ahora por los encantos de una incipiente civilización mediática, había destruido las formas interiorizadas de aquellos lugares de la promesa que anunciaban el progreso y la razón del siglo innovador; pero el progreso para estas décadas que superaban ya la mitad del siglo, no se concebía como una expectativa de esperanza, sino como un ejercicio de experimentación. La voluntad del «estilo internacional», unificador y hegemónico, colonizador simbólico de la causa industrial, se diluía por la ciudad en híbridos modelos, alimentados formalmente por una combinación aderezada de razones funcionales y emociones de referencia expresionista que apuntaban en la Europa reconstruida hacia el proyecto de unos contenedores híbridos, capaces de ser fácilmente asimilados por las demandas ambientales de la sociedad de consumo. Función y expresión, dos conceptos que habían sido desprovistos de sus utópicos objetivos iniciales, entre otras razones, porque los modelos lineales, tal como venían diseñados por la vanguardia, no tenían opción para resolver o mitigar los problemas de la espacialidad surgidos en la trama compleja y acelerada de la metrópoli contemporánea. Estos nuevos espacios con los que se recuperaba la ciudad europea se caracterizaban por el diseño de elementos constructivos inmediatos, relacionados con los procesos de estandarización, versátiles en sus imágenes arquitectónicas y utilizando los materiales efímeros para su construcción. Los edificios con los que se restauran los espacios en ruinas o las construcciones de nuevas plantas requeridas para el desarrollo industrial llevan implícito el concepto de caducidad, de una temporalidad en la dinámica de la versatilidad de los nuevos usos. Mediada la década de los 60 ya se podían percibir en los escritos e imágenes de los arquitectos ingleses como el grupo

«Archigram», las respuestas desde una arquitectura de emblemática económico-tecnológica para la nueva sociedad y las opciones de estas arquitecturas de imágenes verbales de usar y tirar. La ciudad se transformaba, a pesar de los ecos del talante funcionalista que no acababa de desaparecer, en un espacio de alusiones, en unos proyectos sin motivaciones reales abocados en las décadas siguientes al agotamiento de la ideología del «estilo internacional», en consecuencia el final agónico de los «tiempos modernos» y el principio de una nueva estética el *Kitsch* que convertirá en «cultura» todo objeto que sea apto para el consumo de este cambio de valores, la ética productiva se transformaba en ética del consumo. Las formas epigonales del organicismo aaltiano de la década de los 60, las poderosas referencias visuales ya consagradas en los edificios de los constructores pioneros, Le Corbusier o Mies van Rohe entre otros; la llamada al viejo orden de la academia francesa de Louis I. Kahn o los intentos de los arquitectos y urbanistas ingleses por recuperar las ensoñaciones de la ciudad jardín, son reductos en los que se manifiesta el proyecto último de la arquitectura como proyecto total en manos del arquitecto, son las formas finales de una arquitectura que sacrifica los mitos del pasado reciente y que a través del fuego purificador que tal rito verifica, pretende abrirse a la transfiguración del «nuevo presente». Las metáforas de los «maestros constructores», sus sueños dibujados y realidades construidas se transformaron con el tiempo en una metamorfosis de clásicos fragmentos formales, en un firmamento de meteoros tecnológicos con los que proyectar los espacios y las formas de la arquitectura. Diversos, diferenciados y distantes de los orígenes en donde nacieron y a pesar de su declinar histórico y bruma mitológica, sus trazos y proyectos hoy, en los finales del siglo se siguen adorando como reliquias.

2. PRELUDIOS EN LA TRANSFIGURACIÓN DE LA ALDEA

El espacio de la ciudad industrial bajo los estímulos de esta «ética del consumo» rompe de manera definitiva la unidad de la estructura urbana desde la ordenada composición de la ciudad en la mira-

da de la perspectiva renacentista a la monumentalidad «grandiosa» que dibujaba el iluminismo, esta ruptura manifiesta no será sólo en los escenarios urbanos exteriores, sino en toda la organización de la morfología de sus plantas y en los perfiles del paisaje urbano heredado del pintoresquismo del siglo XVIII y por supuesto en la secuencia de sus programas y espacios interiores. El espacio que postula la arquitectura del manierismo industrial tiene como fundamento aislar a sus moradores de su espacialidad social, una neutralidad calvinista aflora en el espacio público haciendo patente su extrañamiento y alineación respecto del ambiente; el proyecto de la ciudad en su realidad planificatoria se consolida como una formalización con tendencia hacia lo caótico, las fantasías utópicas se trastocan en una busca de espacios sin límites, con fronteras indecifrables, la ciudad crece en desórdenes activos, en forma de «mancha de aceite» como si se tratara de una aberración moral, al perder el hombre su control antropocéntrico. Sus imágenes ofrecen una heterogeneidad de discursos geométricos, multiplicándose los «escenarios ilusorios» donde el ciudadano se convierte en mero espectador, pero espectador asombrado, la ciudad para estos moradores en tránsito permanente ha perdido el sentido interior que sólo lo pueden dar los habitantes cuando la ciudad se vive. La transparencia de sus fachadas, el principio compositivo de las «bambalinas» que seccionan sus espacios interiores, la adición decorativa de soportes livianos en el cerramiento, como el muro cortina, el principio planimétrico que invade todo el ambiente perceptivo de estas arquitecturas nos introduce en una ambigüedad y una simultánea contradicción de «amor al vacío» y su consiguiente temor a la negatividad urbana. La unidad de habitación de Le Corbusier en Marsella o los rascacielos de Mies van der Rohe en Nueva York se habían presentado como iconos mediadores para la nueva ciudad, pero también como formas adecuadas de una espacialidad colectivizada. No obstante su mensaje visual, característico de «estilo internacional», el espectador o usuario se sentirá desarraigado, ajeno a las coordenadas abstractas que el perspectivismo lineal de estas arquitecturas le ofrecen. Dosificados los espacios reales de la ciudad e institucionalizadas las relaciones humanas, de acuerdo con las

leyes del mercado, a la arquitectura no le queda otra respuesta que imponer el proyecto de unos arquetipos de habitabilidad, en el marco de la normativa por las que se rigen estas leyes que codifica la «burocracia maquinista», la imagen que reproduce esta burocracia se entendería aquí, en una aproximación al sentir kafkiano, como el monstruo abstracto, irreconocible e inhumano, que llevaría a sentenciar a Le Corbusier que, «la casa es una máquina para habitar». En aquella esperanza industrial arropada de ilusorias formalizaciones, divagaciones por la implantación del nuevo estilo, funcional y moderno, el arquitecto se transformó en funcionario subalterno de los intereses del dueño del *Estilo*, ignorante, cuando no irresponsable de su papel social y sobre todo de los límites de su capacidad innovadora en la realidad del nuevo espacio urbano, se convirtió en sumo sacerdote, defensor de una liturgia funcional superada y aferrado al nuevo testamento de la emblemática tecnológica que invadiría la ciudad con una profusa proliferación iconográfica, difícil de contrarrestar por la mirada de los poetas (Taut, Pöelzing, Kandisky, entre otros) empeñados en dar una respuesta más emocional y sobre todo por *hacer proética la forma* de la ciudad. No obstante un cierto optimismo llegó a prevalecer hasta mediado el siglo, fundado en el poder civilizatorio que de la ciudad emana, aunque resulte evidente que sobre la ciudad de finales de siglo el triunfo degradado de la «simbólica mercantil» ha dejado maltrecha y casi borrada la memoria de lo que fue ciudad burguesa. La última ciudad mercantil que se desarrolla en la actualidad es la herencia de la dura, escueta y deformada determinista ciudad industrial y se caracteriza por su audacia agresiva en donde intentan coexistir distintas realidades espaciales. Una yuxtaposición de espacios de la miseria se entrometen en las reservas protegidas de las arquitecturas traslúcidas, manifestación elocuente de la naturaleza caótica de su nacimiento y la fragmentación social de sus ofertas espaciales urbanas. De nuevo, la referencia para intentar observar la promiscuidad espacial sería Kafka. La integración de los despojos de la ciudad industrial en el contexto de la naciente, difusa e incontrolada metrópoli mercantil de los 60 quedarían sin duda bien reflejados en algunos de sus relatos. «El contenido de las novelas y

relatos de Kafka, el proceso interminable sin la formulación de una culpa, sin acusación y posibilidad de defensa, el castillo inaccesible con sus innumerables oficinas, sus fronteras inútiles y sus puertas cerradas..., la construcción subalterna con su vacío y su silencio de muerte, todo ello son otras tantas metáforas del aislamiento, de la alienación desesperanzada, de la distancia eterna, infinita e insalvable de todo sentido que pueda dar satisfacción y superar la duda.» Las imágenes que nos proporciona la plástica narrativa kafkiana, reflejan la realidad del *hábitat* urbano de nuestro tiempo, ese proceso interminable de residir en la ciudad: movilidad, contaminación, acoso, violencias, segregación y angustia, sin que el habitante pueda suponer una culpa definible o intuir la sospecha de algún problema desechable. Esta construcción fragmentada y aislada de los espacios para la vida que se organizan en la ciudad mercantil, se presentan como respuesta a los fenómenos de naturaleza espectacular que desarrolla una incongruente dualidad entre desarrollo económico-tecnocientífico y razón vital, de manera que deberíamos interrogarnos acerca de si no es posible dar satisfacción a la *razón de ser* de estos lugares que levanta la arquitectura de los nuevos tiempos; al menos, tal interrogación nos permitiría descubrir las veladuras formales que envuelven los espacios de las metrópolis arrogantes. El diseñador de la ciudad moderna desde sus orígenes estuvo dominado por una ética de raíz protestante que gravita sobre el espacio de la polis, y no sólo en los territorios de la Nueva Inglaterra donde el puritanismo de los pioneros llegó a verter sobre las ciudades que fundaban una auténtica «compulsión neutralizadora», como ha precisado Sennet, sino también la influencia de esa híbrida espacialidad que el proceso colonizador del modelo de ciudad norteamericana ha llegado a ejercer sobre la unidad ambiental de las viejas ciudades europeas en torno a su especificidad urbana, provocando esa heterogeneidad espacial, eclecticismo formal, ambigüedad iconográfica y colisión de funciones en las que se manifiestan algunas de sus prerrogativas actuales. El espacio que propugna esta ideología puritana dirige su atención hacia el interior del espacio privado, aquello que representa el entorno del fuego en arquitectura de los nuevos tiempos, al menos poder descubrir las

veladuras de aquel primitivo reducto del hogar. El exterior apenas existe como referencia; el espacio público no se comparte, la mirada puritana desde su oasis privado sólo imagina el desierto, la periferia desolada, el suburbio indecoroso, representa algo ajeno a su ley y a su culpa. Su centro será el santuario, su casa, la morada donde desarrolla la totalidad de la vida fuera, en el exterior, un espacio vacío, como lo imaginara Beckett, un espacio vacío en un tiempo desprovisto de imaginación. La marginación que vierte la ética protestante sobre el espacio que ha de formalizar la nueva ciudad industrial, y posteriormente la metrópoli mercantil se refleja ya desde los croquis y dibujos de los pioneros del Movimiento Moderno en Arquitectura, como nos muestran las estandarizadas secuencias, neutrales y ambiguas de un L. K. Hilberseimer, a los inteligentes invernaderos burocráticos de los últimos centros direccionales. Estos espacios traslúcidos, carentes de la menor acogida simbólica, distorsionan el espacio público donde una arquitectura edificada bajo los cánones formales de los efectos especiales permite a sus arquitectos y diseñadores de lo urbano interpretar la cultura de la ciudad como un *exterior sin cualidad*. El espacio social, las relaciones cívicas en el modelo norteamericano de ciudad se planifican con la ideología que hace patente la ausencia del otro; suprimir la presencia de lo próximo y no colonizado, en lugar de establecer el significado del lugar, el control operaba mediante la conciencia del lugar en cuanto lugar neutro. En la raíz de este egoísmo protector, de esta sanción al espacio social, nace el profundo desequilibrio formalizador que presentan los lugares que habitamos en la metrópoli contemporánea. La cultura de la economía del deseo que destila la convivencia metropolitana supone la incorporación permanente del cambio y la movilidad. La movilidad en la metrópoli adquiere las dimensiones de un puro ejercicio de conquista, de la misma manera que la inmovilidad en el territorio de lo urbano representa su propia destrucción. La literatura del apocalipsis urbano que sirve como escenarios narrativos para el desahogo de la conciencia agobiada que acompaña al nómada telemático de nuestro tiempo, deja de manera bien patente la imposibilidad en la que se encuentran los sistemas que operan hoy sobre la construcción del espacio

en la ciudad; el predominio de la función, el planeamiento libre, la sumisión a la tecnología, el frenesí de la movilidad, la segregación de áreas residenciales o las expectativas en la panarquitectura, resultan inoperantes para poder formular un proyecto sensible a las necesidades y requerimientos que reclama la evolución urbana en los nuevos territorios de la metrópoli contemporánea. La evidencia del caos ha suplantado la tranquila y equilibrada urbe burguesa, diseñada según la escala de aquellas arquitecturas de «norma», con una naturaleza incorporada en la secuencia de sus hitos conmemorativos, de aquella ilusión apenas se perciben los difuminados Tableaux Parisiens que narra Baudelaire: «el taller que canta y charla, las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad». Mirada sin duda de atardecer nostálgico, que contempla aquella ciudad imaginada para la pastoral urbana de la burguesía satisfecha, contaminada ya por los efectos de la metamorfosis de un tiempo que invadía el espacio de la ciudad, desplazando centros y periferias, sentimientos y valores, pensamientos y formas, tiempo y lugar.

3. LA NATURALEZA COMO ARQUITECTURA RECREADA

Si la trama de artefactos que organiza el espacio de la ciudad europea ha sufrido en su historia reciente tan desoladora devastación, la degradación que ha sufrido el paisaje del *medio natural* en las últimas décadas no ha sido menor. Tres factores resultan prioritarios en tal proceso, el acoso industrial, la especulación inmobiliaria, el tradicional abandono histórico sobre el patrimonio de la naturaleza, y sin duda la ignorancia que tal reserva comporta. Sobre el patrimonio de lo natural, sus imprecisos límites y el proceso de explotación de los recursos materiales son los factores que han contribuido a consolidar una incultura en torno a su conservación de graves e indeterminadas consecuencias. Este abandono y su proceso degradador sobre la orografía, morfología y estética del paisaje como medio natural heredado ha levantado una serie de actitudes y proyectos que tratan de recuperarlo como un activo cultural de

manera que neutralicen tanto la invasión no controlada de artefactos industriales y sus efectos nocivos como las secuencias de degradación en las que se ven inmersas las estructuras naturales. Del paisaje entendido como un bien cultural, como una arquitectura recreada, nacen una serie de propuestas teóricas, de insinuaciones legales, que tienden a hacer más efectivas el conjunto de sensibilidades que se suscitan en torno a la recuperación del medio natural degradado. La actitud de las vanguardias en torno a la naturaleza, fue compartida como una ideología que permitía enmarcar y equilibrar los proyectos de la revolución industrial, así como las dispersas y desgarradoras intervenciones, sobre la naturaleza y el paisaje acometidas por la producción técnica. La nueva mirada que reclama el medio natural, intenta superar el sentimiento de nostalgia y el contemplar melancólico tan afín al romanticismo, tratando de controlar y proteger mediante proyectos de áreas verdes, parques nacionales y regionales, las áreas de expansión metropolitana, incorporando parques urbanos, yacimientos arqueológicos, limitando las edificaciones especulativas, acotando paisajes fluviales o lugares pintorescos. Se trata de restaurar y en parte restituir a su dimensión más primigenia, el «paisaje destruido» por la agresión industrial incontrolada, pero también de legitimar el papel que debe ocupar el medio natural como «arquitectura del verde» en el contexto de la civilización tecno-científica actual. Una interpretación injustificada del desarrollo industrial incontrolado ha consagrado el axioma, según el cual la naturaleza de raíz técnica es depredadora de la primera naturaleza, siendo la inmolación y destrucción del paisaje natural, el tributo a pagar en la construcción de los nuevos entornos tecnológicos; y en aras de tan semejante abe-ración, se han consolidado patentes y desgarradores ejemplos en las geografías de muchos paisajes naturales arruinados. Las disciplinas que sustentan el diseño del «paisaje natural», ideado para los espacios urbanos, propugnan un proyecto que trate de superar el discurrir de vagas generalidades, en las que a veces suelen incurrir los gestos de la política urbana y entender tal proyecto como una «arquitectura del verde» equilibradora de la tensión, que suscita el magma metropolitano. El nuevo paisaje que surge de este proyecto

supera la noción de jardín, concepto muy utilizado por la mentalidad burguesa para estabilizar la estructura de la ciudad ante el avance y los asentamientos espontáneos de la industrialización. Esta noción de «arquitectura del verde» propugna una acción mediadora entre las familias de artefactos, intrínsecos al desarrollo postindustrial y la toma de conciencia que caracteriza al hombre moderno, sobre el significado de la naturaleza como reducto primario para su propia existencia. Vivimos y soportamos, en la actualidad unos paisajes naturales extenuados por una colonización de objetos técnicos, cuyas imágenes llevan a la conclusión de confundir, «pensamiento productivo» y «naturaleza», conclusión que se hace más elocuente al contemplar la incidencia del paisaje productivo sobre el medio natural, en un grado de dominio tan absoluto, que transforma el pensamiento productivo en protagonista único de este pragmatismo positivo que encierra la civilización mercantil de nuestro tiempo. Es precisamente frente a este dominio del pensamiento, integrador de la tecnociencia donde surge la necesidad de crear una conciencia que ilumine el nuevo proyecto equilibrador de las dos naturalezas donde ha de coexistir el desarrollo tecnocientífico actual. Si, es cierto, que no existe un paisaje sin mirada, el paisaje posible del medio artificial a construir por la segunda naturaleza técnica, tendrá que asumir e integrar muchos de los elementos que subyacen en los perfiles del paisaje natural heredado. El paisaje heredado referido a las fuentes históricas o artísticas, viene cargado de valencias alegóricas, religiosas, míticas, estéticas, botánicas o agrícolas; se alimenta de diversos cauces ideológicos: romanticismo (pérdida del medio natural), iluminismo (mito del buen salvaje); descubrimiento de la mirada oriental hacia la naturaleza (narrativa del viaje); reconocimiento del *genius loci* (valores que desarrolla la estética de lo pintoresco), de la necesidad de un encuentro doméstico con la naturaleza, etc., todo ello ha de contribuir a configurar los valores ideológicos que debe aceptar el nuevo paisaje contemporáneo, además de explorar, cómo podemos integrar la *noción de naturaleza* en el contexto heterogéneo de una civilización tecnocientífica. El «paisaje natural» en la metrópoli moderna se transforma e integra en la estructura urbana a través de la «arquitectura del

verde» en lo que conocemos como «parque público». En la metrópoli actual, el parque urbano es una de las maneras de contemplar y disfrutar la naturaleza el hombre contemporáneo, pues el acontecer de esta vida metropolitana ha relegado a un valor secundario los postulados románticos que entendían el paisaje como un «determinado estado de ánimo», y que tan singulares ejemplos desarrollaron sobre la arquitectura del jardín urbano al intentar desde una visión estético-poética, reproducir y conservar la imagen del medio natural. Esta mirada del proceder poético se transformaría en los prolegómenos de la revolución industrial en un valor de apreciación científica, para concluir después en pleno acoso industrial, en una auténtica colonización del medio natural asimilando esta apropiación como un bien de «cambio económico» los conjuntos y paisajes del medio natural. En la producción y consolidación del espacio metropolitano moderno, el «parque público» viene a ser el reducto último del paisaje natural reconquistado para el *hábitat* urbano; no es de extrañar, por tanto, que la cultura figurativa del verde por la que apuestan algunos proyectos de las modernas sociedades postindustriales, intenten reproducir el paisaje natural en los masificados núcleos urbanos, formalizando proyectos de «arquitecturas del verde» como contrapunto equilibrador frente a la violenta agresión edilicia que sufre el desarrollo consumista del espacio de la ciudad. El parque como paisaje natural en el ámbito metropolitano, en sus modalidades más diversas parque tecnológico, de ocio, recreo, actividades lúdicas, entretenimiento, etc., funciona como una secuencia de imágenes participatorias en el uso de la naturaleza, de manera que en la intencionalidad de muchos de estos proyectos, subyace un diseño de imágenes conceptuales y formales que tratan de amortiguar las tensiones directas que produce el malestar urbano. El parque metropolitano en la ciudad de hoy se transforma en una «mediación ambiental» urbana, en un equilibrador de tensiones; en cierto modo se aproxima a la construcción de un territorio de aproximación semántico hacia la naturaleza, que permite vivir en determinados momentos la secuencia de una serie de imágenes idílicas, de evocaciones románticas, o bien, aunque sea por unas horas, recuperar los rasgos de una naturaleza olvidada y en parte destrui-

da en la conciencia del hombre metropolitano. La «arquitectura del verde» en el proyecto de la metrópoli moderna intenta superar algunos de los aspectos negativos que planteaba la ideología del dominio sobre la naturaleza que ha caracterizado al pensamiento moderno. El «parque público», se construye en la ciudad, como un trasplante fragmentado del medio natural en el artificio de lo urbano, su implantación y desarrollo transforma las zonas periféricas de la ciudad; permuta el paisaje yermo por un diseminado vergel, convierte los vertederos urbanos en apacibles lagos, etc. Pero el parque como la autopista, no conviene olvidarlo, esconde en su dinámica de apropiación del suelo de la ciudad, una mezcla de negocio y de rechazo a la ciudad, pues revaloriza cuanto toca, pero en la malla cristalina de las ciudades especulares de nuestra época, representa el itinerario ensoñador hacia el viejo mito del encuentro del hombre en la naturaleza o la ensoñación con un Edén renovado cada fin de semana. Difícil proyecto para una civilización donde por el momento aún no han sido superadas las tensiones provocadas por la cultura industrial y permanecen como antagónicas las relaciones entre técnica y naturaleza. La «arquitectura del verde» en la construcción del paisaje moderno de la ciudad, viene a reivindicar en última instancia, la categoría de la belleza como elemento intermedio de la utilidad. Pero las raíces de donde surgen las ramas del determinismo economicista de esta cultura postindustrial, sus problemas y contradicciones, no son fáciles de dominar desde los términos de una concepción filosófica como las que encierra los principios de una *belleza necesaria*, ni siquiera desde las intenciones progresistas del pensamiento científico-técnico de hoy. Los modelos del utilitarismo moderno han levantado la fortaleza visible de este inédito «Leviatán metropolitano», que amenaza con desertizar todo el entorno natural, donde no arraigue la irracionalidad instrumental, en las que estas sociedades consumen sus «victorias».

Ídolos de madera

1960-1970

Ídolos de madera a los que nada falta.

HÖLDERLIN

I. FORMAS Y FUNCIONES ENTRE LA SOCIOLOGÍA Y LA TÉCNICA

Las principios del «estilo internacional» para operar sobre el espacio de la ciudad se intuían desde una concepción utópico-totalizadora del proyecto de la arquitectura, su ideología más profunda en las raíces capitalistas de donde surgía postulaba la anulación de la presencia del otro y no colonizarlo, ignorar el significado del «lugar»; el edificio debía operar en el espacio de la ciudad como si se tratara de un lugar neutro apto para ser ocupado por los usos menos recomendados. El final de los lugares del espacio ilustrado había comenzado. Los axiomas del intercambio de espacios se establecían como presupuestos ligados a la función acosando a la forma sin aceptar la menor concesión a las demandas simbólicas del espacio, el socorrido funcionalismo a pesar de lo que se pudo pensar más tarde, no era la piedra filosofal para resolver los problemas específicos que el proyecto de la arquitectura tenía asignados en aquellos debates iniciales sobre la ciudad moderna, no fue como se llegó a considerar una metodología mecánica, sino más bien, la exaltación poética de la materia postulada como artificio (la máquina). La utopía del «infinito total», que pretendía transformar

la sociedad desde los parámetros que encierra la construcción del espacio de la arquitectura, supuesto que caracterizó al proyecto general de la arquitectura durante algunos tiempos de la vanguardia, no fue aceptada en la década de los 70 ni como supuesto teórico ni como metodología práctica para poder abordar los problemas del desarrollo metropolitano. Desde la lectura que ofrecía la realidad construida en la ciudad, esta utopía generalizadora no llegó a intuir, que una proposición «universal», así acotada en los extremos que fijaba la vanguardia pudiera ser superada por el relativismo intelectual que llevaba implícito la propia modernidad. La década de los 60 se orientaba hacia unos planos de permisividad formal, de ruptura hacia todo canon de manifiesto experimentalismo, de manera que el papel asignado al diseñador universal sería sustituido por el experto en el diseño de determinados objetos. El arquitecto por el contrario, sigue aferrado en defender el control total del proyecto, cobijándose para ello en los refugios que planteaban que la crisis general de las formas y funciones de la arquitectura en la ciudad forman parte de una «cultura de la crisis». En verdad lo que aparecía en aquellos edificios era la experiencia del fracaso de la arquitectura propugnada por el «estilo internacional», que reflejaba sobre la ciudad la decadencia natural de sus formas en una sociedad de tiempos y cambios tan acelerados, nada mejor que los testimonios de un A. Arthaud para imaginar esta confusión en el proyecto de los arquitectos: «el espacio era inmesurable y crujiente pero sin forma penetrable y el centro era un mosaico de brillos, una suerte de martillo cósmico, una pesadez desfigurada que caía sin cesar como una fuente en el espacio, pero con un ruido destilado... Si, el espacio devolvía su pleno algodón mental donde ningún pensamiento estaba claro, ni restituía su descarga de objetos». En la década de los 60 aún se manifestaba en los dibujos de los arquitectos el afán reductor de sus formas, la estandarización de los espacios por los que discurría el «estilo de las vanguardias», donde cada trozo de diseño debía explicar los gestos a los que era acreedora de función, los muros de la ciudad acusaban aún los viejos ecos literarios de la narración funcionalista. Iniciados los 70, los análisis por los que discurría la sociología urbana esquilman las últimas recetas de la

arquitectura del «estilo internacional», de nuevo desde los territorios de la ciudad conquistados por la tecnocracia y los análisis sociológicos; se intentaba un retorno casi bucólico hacia el «grado cero del proyecto de la arquitectura», buceando en las categorías simbólicas, se intentaba desde las aisladas «arquitecturas de autor» proponer para la ciudad y con rasgos metropolitanos, unos lugares donde, «vivir sin dolor, envejecer sin angustias y poder morir sin espanto». Un atractivo discurso idealista que encubría la renuncia por parte del arquitecto a abandonar los últimos rescoldos del control del proyecto: construir la ciudad bajo las premisas del «mito del Edén». La realidad de los operadores económicos sobre la ciudad era muy diferente, se redactaban los códigos para organizar los ámbitos del «autómata residencial», tablas, itinerarios, procesos y métodos, parecían indicar que la ciudad se podría cuantificar y dibujar sobre la estructura de una secuencia de *árboles*, donde estos autómatas quedaban prisioneros de la norma tabulada de entender la ciudad como una construcción del proceso biológico. En la consigna de H. Mayer, se había pasado a concebir la «ciudad como un árbol»; en los axiomas de C. Alexander, las banales imágenes del último funcionalismo se enfrentarían al talante creador de un L. I. Kahn, formado en las rígidas composiciones de la escuela francesa de las Bellas Artes, intentaba romper el frío paralelepípedo funcionalista del platonismo europeo. Construir, para L. I. Kahn era un proceso que no debía eludir la trama lingüístico-social, la arquitectura no debía renunciar a manifestarse por medio de *un sistema compositivo*, lo social debería hacerse explícito por medio de los espacios que requieren las instituciones y no a través de las funciones del hecho biológico. L. I. Kahn se alzaba frente a la esquematización y abstracción objetual al que había sido sometido el espacio de la ciudad en las coordenadas del «estilo internacional», en el intento de recuperar la expresividad y los significados de las instituciones públicas en el paisaje construido de la ciudad. Afrontar el principio de lo monumental en arquitectura frente a la normativa de las estadísticas y el cuadro de necesidades por el que discurre el autómata residencial, intentando una busca del monumento olvidado en una época de tiempos mercantilizados. Kahn recupera

para el proyecto de la arquitectura, su memoria histórica, significado plástico y lógica constructiva, o si se prefiere, historia, símbolo y razón metafórica, como Proust reinterpreta los contenidos del espacio con una mirada enriquecida del tiempo, «una hora no es simplemente una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos, de climas, etc. Lo que nosotros llamamos realidad es una relación entre aquellas sensaciones y aquellas memorias que nos rodean simultáneamente». Por estos años se confirmaba la tesis de *ruptura* con la ciudad tradicional y la consolidación de la «metrópoli alternativa» como gran espacio de las concentraciones humanas destinadas a ser alojadas en múltiples archipiélagos de una extraordinaria *indecisión formal*. Esta discontinuidad formal venía avalada desde los años iniciales del siglo por las posibilidades que ofrecía el «estilo internacional» para poder manipular los edificios libremente, según los esquemas zonificados de la carta de Atenas; el proyecto de la arquitectura se orientaba ahora hacia unas propuestas evocadoras de la intemporalidad de la forma y de los principios básicos del arte de construir, precisamente para edificar los espacios destinados a una sociedad depresiva, en los intentos, un tanto agónicos, de construir un medio urbano más estable, al menos desde las cotas de un pensamiento crítico, mediador entre la tecnología y el arte, la utopía social y el poder económico, aunque se fuera consciente por aquella época, como ya señalara G. Nebon en 1948: «la mayor parte de lo que sucede a la arquitectura está fuera de la mano de los arquitectos».

2. INTERROGANTES ACERCA DEL ESPACIO DE LA ARQUITECTURA: MATERIA Y MEMORIA

La atención teórica hacia el espacio de la arquitectura en los 70, se refugiaba en cualquier cobijo del paisaje tecnológico que pudieran ofrecer las nuevas investigaciones científicas o en los hallazgos inéditos que ofrecía el debate interdisciplinar de la sociología, antropología, ecología o los principios de la termodinámica, todo tenía vigencia alrededor de este teatro del mundo que representa el

análisis y estudio del espacio de la arquitectura. Durante esta década de los prodigios técnicos, y culto a la tecnología, se intentaba abandonar la «choza», pero «llevándose el fuego para calentar el mundo», el fuego (la función), anulaba el poder evocador de la memoria, el exhibicionismo tecnológico se manifestaba con fuerzas para romper el viejo «lugar». Para tal ruptura, se hacía necesario, entre otros cambios, trasladar la cocina al salón y anular tantos excesos «pequeños burgueses» en la organización de la planta del edificio. El tiempo normalizado de la producción en serie dominaba sobre los recuerdos y símbolos del espacio, se trataba de obtener el diseño de unos proyectos con el mínimo de pérdidas energéticas y lograr el óptimo rendimiento espacial. Las disciplinas a las que debía atender este proyecto del arquitecto las acotaba la física y la economía, la arquitectura de la ciudad eliminaba de su repertorio compositivo toda referencia de cita simbólica en sus edificios, y los ambientes de sus espacios internos apenas reflejaban otra dualidad, que la indisoluble relación de la materia y energía. El proyecto en el que trabajaba el arquitecto traducía a un juego formal las analogías de los paradigmas científicos, convirtiendo la tecnología en un espectáculo; en la ingenuidad o en el olvido que la analogía sirve como aclaración a determinados conceptos, pero nunca encierra en sí misma un método para el discurrir del proyecto. De lo que se trataba no era tanto de recuperar aquellas lecturas de las analogías biológicas en las que se debatía la crítica histórica comparada de los 50, emparentando el ondulado paisaje finlandés con las curvilíneas geometrías de los edificios aaltianos o la máxima urbanística del crecimiento de la ciudad como una «mancha de aceite», sino de la incorporación de una racionalidad técnica ligada a la energía, intentando dar un contenido más científico a las contingencias del espacio y superar desde la objetividad del objeto técnico el empobrecimiento de la forma en la que había caído la arquitectura. La razón «energética» y su consiguiente traducción emblemática, de alguna manera vaciaría de contenido simbólico el espacio de la arquitectura, al menos en sus aspectos más primarios, aunque unas décadas posteriores, la década de los 80, la «alta tecnología» pudiera levantar las nuevas catedrales para el culto del arte y el dinero.



Un silencio visual por parte del arquitecto invadió este tiempo en un pormenorizado listado de postulados científicos y de analogías metafóricas, en los que el papel simbólico y ritual que asume el espacio de la arquitectura se hacía menos necesario que la expresividad emblemática de la función. No obstante, el pensamiento crítico que subyace en los márgenes del proyecto de la arquitectura, reivindicaba de nuevo una toma de conciencia respecto a lo que se podía considerar la falta de memoria espacial, la memoria antropológica, los datos que ofrece los sedimentos de la historia. Todo aquello que el hombre produce, las formas con las que edifica la arquitectura y que son reflejo y expresión de los contenidos de esa memoria histórica. Frente a esta visión del espacio como apariencia sensible, se enfrentaban estas visiones mecanicistas que entendían el edificio como un destacado artefacto de la función y situaba a la tecnología como una auténtica teología social liberadora de las abyectas burocracias académicas. Finalizados estos años, ya en los 80, surgiría una espacialidad inmersa en la recuperación del símbolo, de manera que siguiendo el símil, antes mencionado, se podría decir en los finales de los 70, el fuego arrancado de la choza, ilumina ya los bisontes de Altamira. Pero los tiempos modernos son tiempos de miradas aceleradas, donde el presente fugaz se instala en la escala de la desmesura, y la desmesura como advertía Leon B. Alberti, es «un principio aborrecible en el deleite de las cosas». Lo que más tarde aconteció, en las décadas finales fue un resurgir de esa arquitectura de los símbolos mutantes o de la re-construida «memoria histórica», aunque la arquitectura de la ciudad durante la década de los 70, no pudiera superar los rasgos de una espacialidad construida como simulacro técnico, mediación simbólica que le asigna el principio de reproducción en la sociedad mercantil, pues es precisamente el carácter de objeto asignado al espacio, el que no se pone en duda. El dilema del espacio de la arquitectura en los finales del siglo xx sigue abierto y con interrogantes tan diferenciados como en el despertar de las vanguardias. El proyecto contemporáneo de la arquitectura se encuentra perplejo en el debate de las dos culturas en torno a la materia: la *cultura de la energía* cuya matriz desarrolla los procesos de la cantidad y sus estándar de espa-

cialidades seriadas, como la que se puede contemplar en las ciudades, o la *cultura de la entropía* que se fundamenta en la cualidad de las cosas. El dilema histórico para edificar nuestro *hábitat*, tal vez haya que orientarlo hacia la busca de un *ecosistema equilibrador*. Los sistemas naturales suelen aparecer en los períodos donde se acumula el «despilfarro» y nuestro final de siglo lo reproduce de manera evidente. A estos procesos de desequilibrios indecorosos suelen suceder itinerarios más dulcificadores, aunque como se sabe, los procesos naturales no se comportan de la misma manera que los procesos sociales. La dialéctica «construcción-destrucción» implícita al desarrollo y evolución del espacio urbano, encontraba en los finales de los años 60, una vez realizados los trabajos de reconstrucción, una atención particular sobre un viejo y no resuelto debate, la intervención en los territorios de lo ya construido, construir lo nuevo en lo edificado, interferir con la forma en lo ya formalizado; en definitiva, abordar las características instrumentales que lleva consigo «la acción modificadora sobre la ciudad ya consolidada». Es ésta una discusión técnico-práctica que se desliza desde el romanticismo hasta nuestros días, con elocuentes y apasionadas polémicas, a veces inocentes, el culto a la ruina, en ocasiones inoperantes, al remitir a conclusiones teóricas cuyos efectos prácticos suelen concluir en redundancias formalistas, casi siempre, como materiales predispuestos a los intereses de los operadores económicos que actúan sobre la ciudad, de manera que edificar sobre lo construido se presenta para la reflexión del proyecto arquitectónico ligado a una indagación permanente en los resquicios de la memoria histórica. El siglo XIX se caracterizó, por lo que se refiere a la valoración de la nueva espacialidad en la ciudad, por parte de los arqueólogos y arquitectos, como un período de *mimesis* de carácter evocativo, en un intento de sacralizar los fragmentos de las ruinas heredadas de los siglos precedentes y ante la presión que la estética de este siglo en el círculo tecnológico había significado como «devaluadora» de la forma artística. El período de entreguerras, ya en pleno siglo XX, mantuvo un atenuado esfuerzo teórico por contrarrestar los efectos del radicalismo antihistoricista que postuló el movimiento moderno de las vanguardias, mediante una reflexión teórica, acotada

entre diversas tensiones dialécticas: cultura arquitectónica y fenomenología, racionalismo y escuela de Fráncfort, entre A. Loos y L. Wittgenstein. La destrucción que sufren las ciudades europeas en la Segunda Guerra Mundial, y su posterior reconstrucción, la mirada pragmática de las relaciones de producción capitalista sobre la evolución de la ciudad industrial, como ya se ha señalado plantea una revisión de cómo intervenir en la ciudad tradicional destruida y de qué manera organizar el espacio en las demandas de la ciudad moderna: formalizar sus espacios públicos, encuadrar sus necesidades primarias de habitación, los nuevos usos para los edificios construidos junto al cúmulo de nuevas prerrogativas que reclama el proyecto y el gobierno del espacio en una metrópoli, en la que se intuye, cada vez con más evidencia la construcción de unos paisajes urbanos, fragmentados y desorganizados. De una ciudad que desmiente a diario y se aleja de aquel sueño en el que estuvo tan preocupado el orden iluminista que rondaba el primer racionalismo, por encontrar la medida «áurea» para el proyecto y construcción del espacio moderno de la ciudad. Paradójicamente, los procesos de una ciudad limpia, con más verde, radiante de luz y confiada al arte sin adherencias, se transformó pronto en una ciudad donde la forma carece de valor y la «imagen» coloniza los territorios de lo urbano acumulando indeterminación y discontinuidad. La intervención en la ciudad ya construida por la acción del proyecto que ofrece la arquitectura es, sin duda, parcial y en ocasiones contradictorio. El espacio para la vida metropolitana, vocación a la que aspira la ciudad en nuestro tiempo, supera las opciones de forma que postula el proyecto del arquitecto, por lo general individualizado en actuaciones indeterminadas y discontinuas y en difusas relaciones teóricas entre arquitectura y lugar construido. Un largo y premioso listado de proyectos e intenciones se acumula sobre la maltrecha ciudad industrial y postindustrial, desde los encuentros con las «tipologías salvadoras» de los 70 a los proyectos que intentan infundir los ilusionismos de la cultura *post* o las ideologías del «cobijo decorado». Los centros de socialización de la metrópoli de hoy, los centros de poder económico, de gestión política, las sedes para las burocracias multinacionales, etc. es lo que se trata de reproducir,

como señalamos antes, en la espacialidad de las viejas ciudades, articulando los espacios de sus arquitecturas en edificios de núcleos multifuncionales, negocios, mercado, cines, actividades lúdicas; son las «nuevas ágoras» de la metrópoli, donde se materializa el intercambio y concentración de comunicaciones. La nueva ciudad más que como negación del estereotipado concepto de centro, tiende a concebirse como un conglomerado de centros múltiples a lo largo del territorio de lo urbano y que, sin duda, conforma un paisaje de arquitecturas desorganizadas, de espacios comunes disgregados, que tienden a una formalización espacial más clásica, fácil para la instauración de nuevos usos. Construir en lo construido plantea, sin duda, una limitación morfológica y funcional, pues los contenidos que alberga el espacio, responden con formas de una temporalidad muy concreta, circunstancia que de manera evidente complica el uso de un determinado espacio histórico, edificio o centro monumental, máximo en situaciones donde los operadores económicos que comercializan el espacio de la ciudad, operan de manera tan decisiva desde los vectores del liberalismo salvaje de la especulación urbana. Recorrer los diferentes paisajes por los que ha discurrecido la arquitectura en esta lucha por formalizar el espacio de la ciudad con lo ya construido, confirma aquella profunda precisión de Wittgenstein, que entendía la ciudad como un lenguaje, precisión que ilumina al menos dos razones para entender el desenlace poco afortunado en muchos de estos procesos de recuperación del espacio. Los edificios y conjuntos edificados, se sustentan sobre unas normas y una sustancia histórica sedimentada, en los que es difícil operar sin destruir, como las palabras nuevas que se involucran en las viejas estructuras sintácticas; por otra parte, la ciudad ya edificada se ha consolidado en las premisas de un orden artificial, de acuerdo con las necesidades de su tiempo. Parece que sólo a través de una reconstrucción en la *tradición de los orígenes* a la que son solidarios estos espacios, se podrá lograr un equilibrio en el binomio *creación-destrucción*, en el que tiene su razón de ser el espacio vivo de la ciudad.

3. RECUPERANDO LAS GEOMETRÍAS DE LA HISTORIA

Cada día con mayor intensidad se abren nuevos itinerarios de acciones más racionales en torno a los problemas de *conservación-restauración* que tratan de abordar el *proyecto restaurador* como un proceso positivo e innovador, que permita mantener y transmitir el patrimonio histórico y su materialidad física en unas condiciones que superen el cúmulo de prejuicios y procelosos desafueros que ha ido acumulando en torno a las intervenciones sobre el patrimonio material. Una serie de cambios profundos iniciados en los finales de los años 60 y que se prolongaron hasta las décadas finales de este siglo, vienen relativizando los modelos de actuación con los que la tradición moderna ha tratado de dar respuesta al binomio *conservación-restauración*, desde las posiciones de una ortodoxia hacia la ruina que proclamaban la intangibilidad de los monumentos tan propicios al siglo XIX: «las piedras no se tocan», bien se restituyen o se contemplan como ruina; al pensamiento positivista de Violet Le Duc, para el que todo gesto restaurador hacia monumento o la trama del conjunto histórico, puede y debe hacerse en todos los fragmentos heredados de manera que la acción restauradora permita utilizar el monumento en las mejores condiciones posibles, siempre que el proyecto restaurador evoque el referente histórico de su tiempo; desde el acontecer de estas tensiones dialécticas, han sido muchas las estrategias del proyecto-restaurador. Requerimientos normativos, políticos, de gestión urbana en torno a los conjuntos históricos, escalas de intervención desmesurada, destrucción de monumentos significativos, programación de usos inadecuados, un sinfín de ejercicios por lo general devastadores acariciados bien por la decisión política o los postulados económicos cuando no por la técnica restauradora. En los finales de este siglo la tensión dialéctica entre los procesos de *conservación-restauración* y utilización del espacio renovado se agudiza por la falta de definición de una ciencia, la *ciencia de la restauración* que está en sus tentativas iniciales por objetivar tantas miradas románticas y tantos efectos desoladores que ha constituido la colonización llevada a cabo por parte del «proyecto moderno». Ciencia de la restitución de aquello que la

historia no ha consumido, siendo consciente que el proyecto de la arquitectura es incapaz de construir una teoría y una práctica constructiva general de la restauración. Lo moderno como proyecto que regula lo específico de la arquitectura ha sido un gesto colonizador bajo los efectos de lo arquitectónico; el trabajo restaurador ha sufrido venerables veleidades, desde un historicismo romántico de efectos regresivos a la consolidación de una ideología de arcaicas consecuencias sin excluir un modernismo exacerbado de los pontífices del proyecto restaurador. A esta valoración objetiva del proyecto restaurador que postulo le queda por asumir los principios de la *ciencia de la restauración* y desmontar el poder que como imagen gratificadora posee la estética *flash* en torno a la restauración y sus derivados más específicos, la «apertura postmoderna» y la retórica formal, ya sea la que se postula desde la emblemática artesanal, o los difusos discursos de la falacia monumental. El proyecto restaurador se presenta como una terna equilibrada de tensiones; por un lado, las decisiones políticas de los *contenidos*, ligado al equilibrio económico que lleva la inversión restauradora y la *renta de situación* que ha de producir en el futuro en sus apartados funcionales y culturales; en último lugar, el *diagnóstico histórico* y la propuesta racional arquitectónica del objeto a restaurar. Las orientaciones asumidas por el pensamiento arquitectónico en los últimos treinta años, tratan de equilibrar la tendencia a entender el proyecto de arquitectura como un «objeto aislado» o «pieza singular» y se orientan hacia unos postulados compositivos que tengan en cuenta lo ya construido y existente. Se han ido borrando paulatinamente aquellas posturas radicales de los primeros racionalistas, y en la actualidad, compartirán una tradición, una cultura, contemplar el genio del lugar, relacionar lo nuevo con lo existente, son consideraciones que tratan de iluminar las convicciones ideológicas del proyecto de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico-arquitectónico. Esta tendencia es opuesta al proceso de ruptura de grado cero en la que surgía la matriz ideológica del Movimiento Moderno en Arquitectura (a continuación se denominará MMA). Frente a esta actitud de partida de los pioneros y maestros constructores del MMA, se han desarrollado diversas metodologías, como aque-



llas que parten de entender el proyecto de lo nuevo ligado a los materiales del lugar, formas y espacios de la memoria construida, o bien a encontrar en lo preexistente una actitud de nostalgia que consagre una cierta metodología erudita. El nuevo objeto arquitectónico viene sin duda subordinado al «ambiente encontrado». El proceso del proyecto en este sentido es diferente al que desarrolla el arquitecto cuando trabaja como el artista, en el «proyecto colage», donde la libertad y la determinación compositiva están liberadas del vínculo y la servidumbre del lugar construido. Proyectar lo nuevo con ecos y resonancias de lo preexistente es un proceder que responde a una mirada mimética, según la cual, la modificación del sitio o la innovación que aparece en el lugar debe asumirla el nuevo objeto proyectado. Es, en definitiva, la lenta historia recorrida por la arquitectura moderna en su operar sobre la ciudad, desde G. Asplund hasta L. Kahn. El concepto de *lugar*, de *sitio*, es un valor que aparece, de manera aún imprecisa, en los finales de la década de los 40 como una reflexión en torno al significado de lo existente, y también de las posibilidades que ofrecen estos lugares para indagar en el proyecto de la arquitectura de la ciudad desde las coordenadas compositivas y los diferentes aportes estilísticos. Proyectar por tanto, desde la doble solicitación que encuadra la visión perceptiva de lo existente, y del conocimiento que puede extraerse de los lenguajes del lugar. El proyecto de lo nuevo en lo preexistente, entendido como una reflexión desde la arquitectura para la transformación de un determinado ambiente. Sus referencias más consustanciales serán aquellas que vienen referidas a la *escala* de los edificios, los *materiales* del entorno y a la *teoría compositiva* que ha de ordenar el proyecto. Sus factores más diferenciados, las nuevas funciones y usos a los que han de servir estos espacios. En los años del desarrollo industrial después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad había sufrido un cambio cualitativo en los factores decisivos de su evolución. Tres conglomerados urbanos se integraban en los estrechos márgenes de los recintos burgueses del XIX: la ciudad existente, la ciudad en transición y el crecimiento masivo que había provocado y consolidado más tarde el proceso industrial. Los proyectos de intervención sobre la ciudad se orientaban a construir

sobre los respectivos patrimonios: «El patrimonio histórico-arquitectónico consolidado» y «el patrimonio urbano degradado», es decir, en los centros históricos y en las periferias degradadas. Los métodos de proyectar, sin duda, habían cambiado, frente a un proyecto de arquitectura donde los modelos han desaparecido, no resulta fácil para dar una respuesta a los nuevos usos, apoyarse en identidades espaciales reconstruidas. La práctica de contemplar el pasado para reproducirlo como procedía el arquitecto ecléctico del siglo XIX, sólo obtiene resultados de formas que presentan como novedad la analogía formal degradada en sus funciones simbólicas y ajena a las técnicas constructivas modernas, al realizar estos trabajos mediante la *mimesis* de modelos arcaicos. El desarrollo de la composición arquitectónica como soporte conceptual para intervenir en un determinado monumento, realizado mediante esta mimesis de modelos arcaicos, ofrece unos resultados por lo general, de pura convención geométrica que no van más allá de divagaciones estilísticas, de débiles sucedáneos espaciales o añadir, en ocasiones, una descomposición formal vaga y compleja. El proyecto arquitectónico así realizado se transforma en un proceso de diseño, repleto de manifestaciones formales y arbitrarias, se trata en muchos de estos planteamientos del encuentro con el hallazgo de lo gratuito, que pueden ofrecer en ocasiones las articulaciones con las formas históricas construidas, o bien resaltar el contraste con los nuevos materiales empleados. Son trabajos que actúan a la deriva, sin marco de una normativa e investigación precisa, de ahí que resulten a veces esas arquitecturas de la paradoja, la ironía, o sencillamente intervenciones que facilitan el exterminio simbólico del espacio histórico, como bien se puede comprobar en algunos de los nuevos escenarios del patrimonio histórico-arquitectónico de muchas ciudades, donde la irresponsabilidad del gestor patrimonial llega a veces a desmontar delicados retablos de viejas catedrales para dejar visto, la sillería de un vulgar muro de piedra construido para ser soporte de la riqueza de tallas que contiene el retablo.

Se hace imprescindible indagar sobre proyectos básicos de modificación de las nuevas técnicas que requieren para su desarrollo una nueva metodología, tanto teórica como poética y práctica.

No son suficientes los proyectos de alusiones a determinadas aproximaciones historicistas, y menos aún esa secuencia de imitaciones imposibles con los que se animan los vacíos de los centros históricos consolidados, desde la sumisión tipológica a sus viejas trazas, a interpretaciones iconológicas de escaso rigor historiográfico y científico. El proyecto de la arquitectura en la ciudad, y no sólo en el ámbito de lo patrimonial, necesita más de una reflexión consciente de lo construido que de aceptar ciertas doctrinas «contextualizadoras» tan propicias al sentir del arquitecto, en la tensión en la década de los 60, entre proyectos *ex-novo* versus proyectos de reconstrucción de lo existente. Soy consciente, después de las conquistas abrumadoras del postmodernismo que la crítica a la tradicional orientación del proyecto de la arquitectura como *utopía totalizadora* de la espacialidad urbana, es un postulado lleno de fracasos más que evidentes. La esperanza puesta en el «hallazgo» por parte del arquitecto en un proyecto *ex-novo*, integrador y ordenador de los diferentes programas funcionales o simbólicos y de las relaciones con la ciudad, es un hecho más que perdido dentro de la cultura del proyecto moderno. La alternativa, tal vez más viable, se orienta hacia un trabajo interdisciplinar de propuestas discretas de la arquitectura, de intervenciones parciales donde puedan tener acogida el campo iconológico que ofrece el monumento, sus nuevos valores de uso, los códigos simbólicos que ha de albergar, la calidad patrimonial de sus estructuras físicas y la consiguiente evaluación de costes en el mercado restaurador. Este *proyecto alternativo* no debe enfrentarse a los códigos de la modernidad ni a marginar la historia del monumento en su realidad espacio-temporal. El proyecto entendido sólo como una secuencia de hipótesis a desarrollar y comprobar por las metodologías que apoyan el protagonismo de la forma como principio artístico, deberá entenderse como un principio de hipótesis, en la que tendrán que ser decisivos protagonistas de la definición del mismo, no sólo la «voluntad de forma», sino también su valor de contemporaneidad, sin olvidar la serie de elementos innovadores que lleva implícito su vinculación al proceso constructivo de restauración. La recuperación de un conocimiento constructivo de referencia al nuevo proyecto, plantea un postulado significativo

en la tarea restauradora, pues concita en torno al proyecto tres secuencias de sumo interés: la intervención tecnológica, el resultado funcional y su valor simbólico; no todo lo imaginado es susceptible de ser edificado y aquí, la lógica de lo construido puede hacer coherente el proyecto de lo nuevo y la realidad material de lo existente. La vinculación del proyecto restaurador al proceso constructivo, desde un auténtico conocimiento de la realidad material permite entender éste (el proyecto) como un horizonte abierto, no como una abstracción geométrica congelada. Esta actitud comporta una modificación fundamental en el proceder habitual de la manera de proyectar, al contemplarlo en su materialidad, se intuye como un itinerario sin determinaciones formales previas, se presenta como un soporte de acontecimientos: nuevos valores de uso, de interacciones tecnológicas, funcionales, de fruición histórico-estética y determinaciones de la propia fábrica del edificio o monumento, de su estructura, originalidad y estado de conservación del mismo. Este amplio campo de condicionamientos permite proyectar bajo los supuestos de lo que se podría denominar el principio de indeterminación formal. El proyecto de la arquitectura entendido como un itinerario sin determinación formal previa, está liberado de las declaraciones atormentadas de los doctrinarios y de las definiciones exclusivas de los exegetas.

La urbanística y la arquitectura han estado empeñadas durante el presente siglo en los *problemas de crecimiento* debidos, sin duda, a la expansión de la ciudad industrial que acometía sus primeras conquistas espaciales alrededor del territorio de lo construido. Las *propuestas globales* de la planificación de la ciudad nacían en los supuestos de la ciencia urbana, los acontecimientos puntuales de la construcción de nuevos edificios o la consolidación del legado histórico, los acometía la arquitectura. Economía y sociología completaban los indicadores requeridos para atender el esquema urbano de los nuevos conglomerados industriales. La ciencia urbana o sus aproximaciones, era la encargada de los grandes discursos en torno al acoso de la ciudad existente y lo hacía mediante la implantación de los inéditos contenedores industriales con un lenguaje de emblemas tecnológicos. La ciudad industrial llegó con el tiempo a

una deculturización tecnocrática y con tal proceso a invadir y colonizar los territorios propios de la arquitectura. Este proceso, superado el medio siglo, trató de recuperar la arquitectura como arte, entendiendo esta orientación como específica de lo arquitectónico, tal excursión por los reductos autónomos del proyecto de la arquitectura en la ciudad ha oscurecido en parte la sensibilidad del arquitecto para captar la nueva percepción del espacio y del tiempo. El proyecto arquitectónico se presenta en la cultura de la segunda naturaleza técnica con una multitud de repertorios que no pueden venir sólo desde los cometidos de su artísticidad y menos aún desde la específica autonomía de lo arquitectónico. Los acontecimientos que surgieron sobre la ciudad después de los años 60 eran de una dimensión elocuentemente diferente, se trataba de fenómenos de *descentralización productiva*, de la propuesta de nuevas localizaciones para nuevos centros industriales, sin duda, agresivos hacia el medio ambiente, de la ocupación del territorio por el crecimiento indiscriminado de la industrialización difusa, o de catálogos estereotipados de construcciones que pudieran albergar las nuevas técnicas productivas. Un auténtico programa de colonización depredadora de los territorios limítrofes y de ocupación de espacios centrales de la ciudad, inmolados en aras de los nuevos requerimientos tecnológicos. El proyecto de la arquitectura con intención restauradora no sólo tendrá que resolver el viejo concepto del «monumento» y su entorno histórico, sino atender también al nuevo panorama que cambia la escala de sus cometidos. ¿Cómo reciclar los vacíos de los abandonados conjuntos monumentales y los espacios obsoletos que se generan por el desarrollo industrial y que adquieren un plusvalor creciente? ¿Cómo integrar los viejos sistemas monumentales-históricos con los nuevos catálogos tecnológicos? ¿De qué manera tratar la nueva estructura del paisaje artificial en un proyecto tan reducido como el del arquitecto limitado en muchas de sus propuestas a consideraciones genéricas e ideales?

La heterogeneidad, dispersión y el pragmatismo dominan no sólo el paisaje de la arquitectura, sino sus propias funciones y usos. Ello implica *una falta de legitimación* de los modos y maneras de proyectar, y la necesidad de replantear para el proyecto de lo archi-

tectónico un pensamiento analítico-conceptual. La coherencia que el MMA asignaba a las relaciones *forma-función*, o la valencia estética asignada al binomio *espacio-símbolo* ha cambiado el código. Basta observar la polisemia de imágenes que ofrece la arquitectura de la ciudad y de qué manera nos hace patente una nueva relectura de la actual cultura material, de la prodigalidad de las *informaciones incoherentes*, de la necesidad de contrarrestar el relato de «itinerarios perversos». La respuesta del proyecto coherente no puede llegar desde las «colinas ardientes» que tratan de esbozar los croquis de un R. Krier o de los relicarios tipológicos enmohecidos del «integrismo racionalista» de las superadas tendencias, renovadas en nuestros días en festivas y gratuitas recuperaciones folklóricas en algunas de las comunidades regionales del país que tratan de formalizar en versiones melodramáticas el «genio del lugar», la tradición de lo nuevo, o las versiones recicladas de la memoria postmoderna. No existe un modelo arquitectónico moderno que se pueda codificar en ley; una heterogeneidad de estilos, de elementos simbólicos, de espacios y formas dispares y contradictorias, que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad, conforman el conglomerado con el que se enfrenta el proyecto de la arquitectura hoy en la ciudad, y no sólo por lo que se refiere a su cometido con las respuestas que ha de dar en relación con el patrimonio arquitectónico construido, sino para cualquier propuesta *ex novo* que pretenda atender a las demandas de hoy. Esto es lo que hace patente el anacrónico eclecticismo actual, que exhibe la ciudad postindustrial, pues la colección de respuestas arquitectónicas que se pueden contemplar en muchos de los «glorificados epígonos» fin de siglo, sus edificios y proyectos parecen respuestas muy limitadas y bastante incongruentes con la realidad, para salvar tan significativa metástasis espacial como la que sufre la ciudad. No resulta ocioso pensar que *el espacio donde nos va a tocar vivir* en el futuro más inmediato, será en el de una arquitectura ya construida, en un paisaje de monumentos y desolados archipiélagos de arcilla enmohecida, donde la restitución histórica y la reconversión de los estereotipos industriales será la materia prima para la concepción de los nuevos proyectos en el entorno telemático que vivimos. La opción al parecer se manifiesta elocuente: reconstruir la arquitec-

tura desde el proyecto de aproximaciones sucesivas, de restituciones espaciales territoriales con nuevos enfoques teóricos y metodológicos de modificaciones simples y polivalentes, modificaciones en los dominios de la propiedad, en sus funciones y formas. El futuro del proyecto será el de una arquitectura complementaria, que aborde la periferia inacabada y maltrecha de los vacíos centrales colonizados por la economía del lucro, paradigma del fundamentalismo mercantil. Tal advertencia reclama el cambio de talante político, la innovación creadora en los arcaicos y precarios «gremios profesionales» en los que aún perviven los arquitectos, cambio en los enfoques teórico-prácticos del proyecto y la comprensión de los fenómenos de reproducción e intercambio social en unas sociedades de interrelación global. El debate de ideas que se postula acerca de la modernidad del nuevo proyecto de la arquitectura en relación con el patrimonio arquitectónico construido reclama el principio del acto de proyectar, que debe participar conjuntamente de las disciplinas de la percepción, las técnicas innovadoras de la representación gráfica y sus nuevos soportes compositivos, de los plurales cambios estéticos de la cultura contemporánea, al mismo tiempo esta modalidad de proyecto deberá estar atenta con una actitud crítica a las desviaciones que lleva implícito la formulación de los estereotipos propios de la cultura secundaria que fagocita con tanta voracidad y eficacia los mercados de la información técnica. La construcción material de un determinado proyecto de arquitectura tiene hoy un *plusvalor semántico* que afecta a la conciencia perceptiva del espectador o al usuario y en ocasiones, es la única componente que rige las leyes compositivas de la construcción de un edificio. A las formas y volúmenes de un determinado momento destinadas a permanecer en el tiempo bajo el soporte físico de sus materiales, le suceden en muchas intervenciones restauradoras simulaciones arquitectónicas de las cuales sólo se solicita la presencia perceptiva, presencia que intercambie de modo eficaz su plusvalor semántico, su valor de cambio iconográfico. Asistimos hoy a una auténtica transmutación y falsificación de los contenidos propios del proyecto de la arquitectura. Resulta evidente la ornamentación como efecto de lo efímero, la exhibición temporal del maquillaje formal estereotipado, la arquitectura como

referencia inmaterial que engloba la estética de la composición computerizada, recubierta de aleatorios caleidoscopios de transparentes siluetas del primer racionalismo. El espacio material contemplado como un crepúsculo de apariencias sensibles donde sólo se acumulan los sedimentos tecnológicos de la ciudad y los anhelos insatisfechos de sus habitantes. Éstas son algunas de las mercancías que nos proporcionan los «vendedores de códigos estilísticos», con la etiqueta de ser los nuevos constructores, la última modernidad de la arquitectura; ante una situación en crisis cualquiera puede mostrar un código de manera convencional.

Después del desarrollo de las tesis de la modernidad en arquitectura se plantea, por lo que se refiere a las intervenciones en el patrimonio construido, una tensión dialéctica como ya se ha señalado, entre *protección del monumento* y *presentación de lo moderno*, ambos postulados se dividen, y en ocasiones se presentan como antagónicos; «proteger los lugares de la historia» y desarrollar las tesis de las vanguardias, no parecían compatibles para algunos de los pioneros. El *proyecto moderno* se configura como una *globalidad autónoma*, lo moderno, entendido como el postulado que ha de regular lo específico de la arquitectura sin el menor apoyo de la historia y sus recursos estilísticos, autonomía del objeto arquitectónico como elemento absoluto en la ciudad. Pronto acontecerá que la mirada negadora de lo histórico desarrollará una falta de habilidad intelectual por parte del arquitecto que hará inviable la aplicación de los logros y conquistas que había conseguido el *proyecto moderno* en las intervenciones sobre la ciudad histórica, relegando sus conjuntos, centros y monumentos a marginales trabajos de consolidación y excluyendo el patrimonio arquitectónico como espacio habitable en los nuevos territorios de la cultura industrial. Abandonar y excluir la memoria de la historia, matriz beligerante del proyecto moderno que entendía el espacio de la ciudad como un sistema de fricciones y diferencias donde fuera posible el intercambio de la totalidad con las partes, es tan superfluo como pretender edificar la ciudad sólo desde las prerrogativas de la monumentalidad, según las tesis de los herejes de la Tendencia. No obstante, estas tensiones provocadas por la radical escenografía que postulan los idea-

les de lo moderno se irán diluyendo con el tiempo. A partir de 1960 el proyecto de la arquitectura que interviene en los desarrollos urbanos y en los centros consolidados por la historia de la ciudad va a verse influenciado por una serie de movimientos de índole diversa que, sin duda, afectarán al modo de entender y encauzar el proyecto de la arquitectura con la ciudad y su acontecer cultural. Entre estas influencias podríamos reseñar como prioritarias las siguientes:

— Incidencia de un pensamiento neoacadémico de recomposición y reconciliación con la historia y sobre todo con los modelos preindustriales del siglo XVIII. El furor por la cúpula, el cilindro como en el período de la Ilustración.

— *Movilidad y comunicación*. Desarrollo de una crítica-económico-científica a la ciudad consolidada y de la centralidad donde residen la mayor concentración de monumentos y conjuntos obsoletos, frente a las nuevas condiciones de movilidad y comunicación que requieren actuaciones de ocupación y trazados viarios traumáticos. El proyecto arquitectónico responderá con respuestas fundamentalmente mecánicas, vaciar los edificios, introducir los nuevos usos y al menos, mantener la imagen estilística. Son proyectos y restituciones en el patrimonio arquitectónico cuyo protagonismo lo consagra el diseño de la «alegoría de fachadas».

— *Modelo urbano global*. Las propuestas que se llevan a cabo en los 80 se orientan hacia un modelo de proyecto urbano global, modelo en cierto sentido desgajado de los postulados que esgrimía el «estilo internacional» y que dará paso a otros modos de reconversión de la ciudad actual, como el reconocimiento de lo diverso y heterogéneo en la composición del «proyecto moderno», frente a la rígida y excluyente doctrina racionalista de la función o bien a la aceptación de la forma híbrida de la planta de-construida, cambiante en su composición, tecnológicamente abierta, ligada a las tesis de la destrucción global, aceptando sin rubor los principios del *marketing* que encierra el falso pluralismo de los estilos y la incoherencia que tanto incomoda de sus extravagantes arquitecturas.

— *Memoria histórica y mirada mercantil*. La explosión de la memoria es un acontecer que invade todos los resquicios por los

que discurre hoy la trama del proyecto de la arquitectura. Este recurso a la memoria se presenta como una cadencia del espacio que trata de equilibrar la erosión producida en los lugares de la ciudad por la colonización mercantil. Se trata, por tanto, de qué manera encontrar la identidad en el espacio de la metrópoli contemporánea. Si los años 20 pretendían abolir cualquier rasgo marcado por la historia, los 90 se presentan con una tendencia hacia el reciclaje, reciclar el acontecer histórico, sus imágenes y formas parece ser el fundamento de toda revisión en el proyecto restaurador. La negación de la identidad en la ciudad produce una necesidad de prolongar la historia individual en el diálogo silencioso con el artefacto urbano, con los media informatizados de «la democracia espectacular», pues también los objetos de la arquitectura de la ciudad se han quedado sin identidad. Su contemplación sólo es posible a través de la mirada posesiva de las cosas.

— *Los estilos sin estilo.* El agobio del reciclaje es un concepto que se convierte en una sintonía de la cultura contemporánea ante la incapacidad de innovar modelos en los escenarios del último proyecto de la arquitectura. Cuando el estilo se desvanece en un estilo, la arquitectura se retira de su papel indicador.

El proyecto arquitectónico que aborda una determinada intervención en el conjunto patrimonial deberá aceptar que el edificio, conjunto o monumento tiene una microhistoria, *un perfil biográfico* que se ha de considerar en todo el itinerario de su intervención; junto a esta historia general existe una *axiología del monumento o conjunto*, es decir, posee un valor cultural definido y preciso; y por último, se ve inscrito en un *territorio*, en un paisaje que posee unos límites. Biografía, valor cultural y límites de actuación representan una teoría de elementos característicos de cualquier análisis de los proyectos de actuación. Junto a estas precisiones conceptuales, conviene señalar algunas notas que acompañan al devenir del proyecto de la arquitectura de nuestro tiempo. Caracterizada la época, por la demencia del ruido y la sobredosis de información, en los proyectos de intervención, a veces, se sobrevive entre las tinieblas históricas de una información aleatoria o desarrollando ejercicios de fruición

compositiva en los que el arquitecto se transforma en protagonista de la obra. Tal cúmulo de acontecimientos anula la originalidad de su tiempo, tantas veces anónima y el proyecto trata de implementar de recursos formales el trabajo restaurador. Esta actitud plantea la necesidad ante el proyecto de intervención de considerar una toma de conciencia crítica-histórica que amplíe los campos de formación y colaboración del arquitecto con otras disciplinas afines, una valoración científica y técnica que sitúe la intervención en la escala real de la protección del patrimonio, pues en la actualidad la pérdida de la totalidad y la exacerbación del análisis de documentos, a veces, convierte al arquitecto en un calígrafo incapaz de organizar el contenido compositivo y formal de un espacio. Asistimos a una práctica en la concepción del proyecto de restauración o consolidación donde, por lo general, no se interroga al monumento, al edificio, al sentido biográfico del conjunto, y apenas se escucha el discurso constructivo y arquitectónico de sus espacios. La valoración de un determinado monumento a través del proyecto no parece que deba ser la traslación de un determinado código estilístico o tipología mimetizada sino la representación de un pensamiento elaborado. Tampoco un ejercicio técnico de montajes escenográficos, como evidencian muchas intervenciones que se alzan sobre megaestructuras y macroequipamientos cuya finalidad última parece ser la liquidación de los tiempos y espacios originales. El artista moderno ha hecho patente en sus obras que una gran parte del «objeto representado» como obra de arte en realidad no lo era, a pesar de que las condiciones externas lo transformaron en un objeto artístico. Sobre el fondo de la filosofía epigonal tan manifiesta desde los años 80, el proyecto de los arquitectos aparece en el contexto de una expresividad de aquello que algunos filósofos han denominado «un materialismo vergonzoso», tratando de evidenciar en sus espacios y construcciones el protagonismo de lo ambiguo de hacer elocuente que las relaciones entre el hombre y las cosas se soportan por la tensión de lo neutro, aquello que no es ni una cosa ni otra pero que supera los límites de sus cualificaciones ya sean éstas objetos o formas, sentimientos o razones. Esta ambigüedad controlada desde la forma arquitectónica, que no se rige por sus condiciones intrínsecas sino

por una ley de mercado que diluye en principio la norma ética y los valores como los espacios y las formas se adulteran en el plano donde se dibuja el canon que construye esta taimada y controlada «neutralidad ambigua». El resultado es la precariedad y banalidad que representa la recuperación de los contenidos estilísticos del tardoarquitecto moderno para ser utilizados como adorno exterior del producto arquitectónico. Neutralidad ambigua de la forma, que permite edificar de modo efímero el espacio, de componer los objetos más insólitos de la realidad ambiental, de manera que el arquitecto deviene espectador de sus propios *revivals*. Las explicaciones epigonales que proclaman el discurso de la crisis y su fin se salvan en la escatología de lo neutro, en los laberintos de la ambigüedad donde la arquitectura se trastoca en una suerte de estrategia abstracta del edificar, en el discurso nihilista que arroja tantas veladuras del último proyecto arquitectónico. En tal estado se ama y se construye la nada. Este amor y deificación por el tiempo que acaba, por el siglo que agoniza, es fundamentalmente cronofobia y la construcción de ciertos espacios en la ciudad requiere para familiarizarse con sus ambientes y aceptar las nuevas escalas que protagoniza nuestra época, traer a escena, como Nietzsche planteaba, los mitos del pasado y a través de tal situación ayudar a la transfiguración del presente, ¿acaso no son transfiguraciones ambientales ese repertorio de proyectos y edificios construidos, neoromanos, racionalistas revisitados, deconstructivistas pintorescos y tantas otras cofradías del crepúsculo semántico de la arquitectura, abstracta sinfonía de una partitura puritana con la que nos obsequian los arquitectos del epigonismo reciclado?, ¿qué posibilidades existen hoy para un proyecto que desea estar en su tiempo y no contra su época, sin tener que claudicar a los valores primarios de la ética y a transformar, como *gurús* sacralizados, «las trazas en reliquias»? (A. Terz). La utopía reclamada por los períodos heroicos de las vanguardias, trataban de expulsar los expedientes dramáticos de la ciudad; esta actitud ha sido sustituida por una metamorfosis más literaria que conceptual, en auténtica tautología de la exclusión, en estructura de la marginalidad urbana a la que alude la ambigüedad del proyecto último del arquitecto. La verosimilitud de la forma con la que se construye el espacio de la

ciudad adquiere valor de realidad y así, el proyecto del arquitecto debe cuidar con sumo cuidado tanto el discurso narrativo de lo visible y sus expresiones formales, como aquellos sentimientos invisibles que desempeñan un papel diferenciador de la cualidad del espacio donde habitamos. El marco doméstico se transforma en el signo iconográfico que acompaña nuestra biografía cotidiana de la misma manera que el lugar donde se vive, dentro del mercado de valores del suelo reseña el estatus económico de nuestra residencia. Pero para el arquitecto tardo-moderno, la arquitectura le interesa en cuanto se repliega como referencia artística en su propio lenguaje, acepta el diseñar sus proyectos en los entornos profesionales del placer sensible, de ahí la enfatización de su caligrafía arquitectónica, ya sea ésta discursiva, aleatoria y sobremanera fragmentaria, precisamente porque el fragmento arquitectónico constituye la visión o imagen que aparecerá en el diseño con una identidad significativa, como un reclamo publicitario, como un objeto expuesto en sí mismo en el desordenado tejido de la ciudad. El proyecto hoy lo configuran una serie de fragmentos heterogéneos que aglutinan entre sí sus diferencias formales, pero obteniendo un resultado final que gracias al mensaje metafórico, a los efectos de decorado cinematográfico, a la trivialización de sus mensajes, permitirá la percepción de la totalidad del proyecto, entendido en el contexto de la ciudad, como una narración de efectos plásticos a veces incoherentes y en no pocas ocasiones contradictorios. El último proyecto del arquitecto no ha podido abandonar, lo mismo que el urbanismo, la lógica de la producción industrial. El fundamento del desarrollo industrial, tanto para la ciudad como para su arquitectura es concebido como una abstracción, el edificio como un objeto solitario independiente del lugar indiferente al sitio. Su finalidad esconcebir un objeto manipulable y reproducible a escala universal, una sutil mezcla de fruición estética e «imaginación». Construye el soporte de las imágenes intrascendentes que patrimonializan la ciudad tradicional favoreciendo la idea de la moderna ciudad-museo, una idealización tardía de lo que fue ciudad, en la complejidad de la condición metropolitana contemporánea.

La ecuación simbólica en la que se entretienen muchos archi-

tectos de fin de siglo, encuadrada de un pensamiento epigónico de escaso desarrollo de la fantasía y que orienta al último proyecto de la arquitectura en la ciudad a construir una serie de edificios diseñados por conservadores sofisticados, de manera que esta postmodernidad semántica a la que parece ha quedado reducida la arquitectura, reproduce símbolos ligados a la matriz industrial de la máquina para fines conservadores. La ausencia de valores éticos de las vanguardias permite al arquitecto epigonal asumir una neutralidad pragmática sobre la que proyectar y construir sus sueños edificatorios. Mito y ciencia están más o menos de acuerdo hoy, en entender que la operación de invención del mundo consiste por el momento en aceptar que las cosas viven en el cambio. La uniformidad y la equivalencia en la que se debate el acontecer de lo urbano no han de ser renuncia a una nueva relación con la utopía en el contexto de la comunicación moderna y con los componentes principales de la condición metropolitana actual: movilidad y anonimato. Las cosas se salvan y se redimen usando la máxima transformación; una transfiguración no sólo del objeto en su redundancia formal se hace necesaria para atender las demandas del nuevo método de proyectar la arquitectura de la metrópoli actual. La ciudad se ha convertido en un territorio sin panorama y los edificios de su arquitectura en una secuencia de transparencias sin emoción. El proyecto del arquitecto debería indagar de nuevo en los entornos del siempre renovador espíritu utópico. «Abrir la calle al ser, como sugería Heidegger, y que construya el espacio de su propia posibilidad.»

La puesta en forma del proyecto arquitectónico en general, no es la traslación de una forma mimetizada sino la representación de un pensamiento elaborado. Todo proyecto y el de la mirada restaurada también, es la visión subjetivada de un cosmos. Proyectar es un peregrinaje por lo pensado, pensar en el proyecto es comentar la expresión dibujada, por eso los documentos del proyecto se presentan ante el arquitecto como el recorrido que ha de realizar por un auténtico laberinto, tránsito entre la ficción, que acude por lo general a la alegoría, y la construcción, realidad de la técnica que no puede eludir la materia.

Torres de las mil lenguas en el imperio de la razón muerta

1970-1980

El transcurrir. Es una cosa horrible sentir
venir la caducidad de aquello que se posee.

BLAS PASCAL

I. LA CIUDAD COMO GEOLOGÍA ESTRATIFICADA DE LO ARTIFICIAL

Las evocaciones anteriores nos sitúan ante un paisaje fragmentario, heterogéneo e incierto con respecto al proyecto de la arquitectura. El viaje pretendidamente ilustrado que recorrió la arquitectura durante la mitad del siglo nos ha dejado la «memoria del lugar», maltrecha, el soporte funcionalista que ha construido la ciudad desde la ideología de la cultura de la economía del lucro reproduce una arquitectura cuyo proyecto estaba vinculado a los procesos de producción mercantiles, los artefactos y edificios que dominan el medio ambiente deben responder a la férrea normativa de la reproductividad técnica, y a sus inflexibles leyes de mercado, factores que han legitimado la cualidad del espacio de la arquitectura y la construcción de la ciudad tardo-industrial, teniendo que aceptar una subordinación expresiva cargada de falsificaciones formales y redundancias simbólicas. La racionalización económica y la de su estructura competitiva, habían agotado las posibilidades for-



males que ofrece la «estética de la función», las demandas espaciales que requiere, la nueva economía de mercado con respecto al espacio urbano, depende de unas variables diferenciadas de la época industrial y que la actividad del proyecto debe atender a la planificación de sus espacios desde alguna de las aproximaciones que ofrece la nueva ciencia para interpretar el universo. La «nueva ciencia» nos hace patente que el universo no se puede entender como algo unitario, sino más bien como un *múltiplo fragmentario*. El espacio de la ciudad no se construye hoy como las secuencias de un «colage industrial transitorio», sino como una derivada de fragmentos, constituidos en objetos autónomos e integrados en el marco de la nueva ecología del ambiente artificial. La *fractura de lo unitario*, según la ciencia, opera como un código regulador en las actividades de la vida; y esta interpretación científica señala que la mayor parte de los acontecimientos que surgen en el universo no pueden definirse como *modelos estables*, pues los cambios sustanciales establecidos por la aceleración del tiempo los concibe como *estructuras inestables*. Este grado de inestabilidad se hace patente en muchas de las manifestaciones del arte que aparecen en estos finales de siglo, su alteridad nos revela con bastante nitidez las características de esta imaginación fragmentada con la que opera la expresividad artística de algunos de estos creadores, haciendo elocuente el final de los *modelos normativos* por los que el arte se regía en épocas precedentes y poblando el lienzo con una superabundancia de *objetos inestables*. Estas evidencias del acontecer artístico apenas se perciben en los círculos de las disciplinas de la cultura del proyecto arquitectónico y a los arquitectos parece no preocuparles las experiencias de la derrota que significa soportar algunas de las imágenes de la ciudad moderna. Recorrer el espacio de la arquitectura proyectado o construido en la nueva metrópoli, adentrarse en sus ideas y formas en estos tiempos de la tardo-modernidad o del postmaterialismo y hacerlo con un cierto espíritu crítico, es reconocer que el trabajo desarrollado por una determinada constelación de arquitectos se acerca más a las labores propias del taxidermista, que como se sabe, es una actividad profesional afanada en perpetuar la muerte bajo las epidermis cosmetizadas. Los ejercicios formales de sus proyectos y

edificios permanecen anclados en los preludios de la «estética del purovisibilismo», precisamente en unos tiempos que vienen ligados al carácter hiperartificial, semiótico y sensorial en el que desarrollamos nuestra vida metropolitana. El grado máximo de esta lectura estética aún se puede contemplar, en las ilustraciones consagradas del fundamentalismo racionalista de un A. Rossi, de manera significativa en sus últimas intervenciones niponas, en el tándem Eise mann-Derrida, con sus fragosas distinciones de la «deconstrucción afirmativa» intentando convertir el error, en virtudes teologales purovisibilistas. Siguen vigentes y con gran audiencia, el delirante «intuicionismo» de un Frank Ghery, reciclando las «fantasías oníricas» de sus clientes que deseosos de volver a sus orígenes, les proyecta un «cobertizo en el bosque», con calizas marrones y pirámides vernáculos donde pueda resaltar la flora prehistórica. A pesar de la vaguedad de su consistencia teórica, subsisten aún en la enseñanza del proyecto los viejos recursos de las normas de la composición, los postulados miméticos hacia las polisemias formales: regionalismos *pop* o vernaculares, orgánicos, simbólicos, antropomorfismos, neo-abstraccionismos, mandalanismos, metafísicos del contenido, etc. Proyectos que se declaran abiertos a «integrar» el azar del caos y la necesidad de la congestión en la que se encuentran los espacios de la ciudad moderna. El proyecto que se postula por parte de la última arquitectura, a pesar de tanta redundancia formal en la que se apoya, permanece adscrito a una lectura lineal de la geometría euclidiana, como bien lo refleja la reiterada monotonía de sus plantas tan próximas a los esquemas compositivos de los racionalismos precedentes o la interpretación objetiva de los cánones del modelo ilustrado, responden a la cultura de un proyecto aferrado aún a la dinámica histórica de la cultura europea, que se caracteriza por entender la construcción de los espacios de la ciudad como un proceso de larga duración, frente a la temporalidad efímera con la que se edifica el medio artificial de nuestros días. La caligrafía formal en la que se expresan estos trabajos alteran aparentemente los contenidos semánticos del hiperfuncionalismo de las vanguardias incorporando una superabundancia de citas: la columna truncada, el frontispicio alabeado o la pirámide precolombina. La arquitectura, no

se debe olvidar es lugar para la vida pero también la representa, y el acontecimiento de los espacios de la ciudad expresan no sólo las plusvalías de los valores de mercado del suelo, sino también sus temores, y de manera inequívoca su estructura social. Estas referencias semánticas del proyecto arquitectónico vienen a ser como el relato social de sus habitantes. El edificio arquitectónico es un objeto mediador entre la materialidad de su ámbito artificial y el acontecer de su tiempo social y tiempo histórico; encontrar, por tanto, una *lógica compositiva* en la multiplicidad de significados del espacio en nuestro tiempo puede y de hecho lo es, un desafío teórico-crítico para el nuevo proyecto de la arquitectura, como así lo hace evidente el arte y algunos artistas del fin de siglo. La diferencia que existe entre algunos artistas que utilizan la cita formal y el arquitecto tardomoderno, radica en que el artista, por lo general, «renueva» el pasado; el arquitecto, lo «reproduce» y esta reproducción se construye en forma de simulacro, de manera que el pasado reproducido se convierte en un modelo de *ficción*. La carga de ficción semántica de muchos de los edificios construidos por la última arquitectura desde la ironía del simulacro ha llegado a conseguir que el pasado no se pueda reconocer y los diferentes elementos de la arquitectura, que configuran los estilos del momento, narran novelado el acontecer vacío del significado del espacio. Los edificios y proyectos divulgados por los medios de información estarán presentes como las noticias de actualidad, mientras su connotación semántica tenga sentido publicitario de presente. Estas arquitecturas como la ficción espacial de las historias que narra, se podría decir que han concluido o bien se encuentran a la deriva en busca de un *orden de significados*. En este sentido podemos entender cómo la forma estable, ordenada, regular y simétrica de la utopía de los orígenes, viene sustituida por un aleatorio desorden, irregular, asimétrico, no de los «modelos inestables» que la ciencia nos recuerda, sino de la condición perversa y de las tendencias que marcan las derivadas ideológicas contemporáneas de la cultura producida por la economía del deseo. El «*gadget* arquitectónico» como estímulo rápido de consumo de imagen refleja la necesidad de movilidad y cambio formal del edificio como objeto de consumo en la ciudad. La falta de es-

tímulo y la escasa emoción estética que ofrecen tantos proyectos y edificios arquitectónicos ante la reflexión de un conocimiento crítico creador, viene sustituido por la desarquitecturización de una modalidad de proyectos entregados a desarrollar un *pathos publicitario* que garantice los «arquetipos renovables», los modelos necesarios para garantizar los «cambios de imagen», en la cadena de producción de objetos arquitectónicos en la ciudad. Modelos que tienen la doble finalidad de mostrar a las minorías profesionales las sutilezas de unas imágenes que cambian rápidamente, lo que podríamos denominar proyectos para «espacios instantáneos», y al usuario la tranquilidad de vivir la auténtica espacialidad de su tiempo arropado por las «imágenes renovables». Actualmente la cultura del proyecto de la arquitectura, está condicionada por la *demand mediática de representación*, basta aproximarse a las propuestas sugeridas por el *star system* de las constelaciones arquitectónicas, para poder comprobar este estupor por lo nuevo con el que se proyectan modelos, imágenes y sensaciones. El «objeto de arquitectura», como artefacto de comunicación mediadora, suplanta al edificio. Tokio, como arquetipo de esta espacialidad mediática, es hoy la ciudad poblada de objetos fortuitos en la trama de unos sistemas electrónicos renovables, donde el espacio se ha transformado en «tiempo acelerado» de los procesos informáticos. El espacio de la ciudad tiende a ser tiempo informatizado, soporte y mensaje son los elementos significativos de su arquitectura, de la misma manera que la calle se ha transformado en un soporte infinito de signos telemáticos.

2. PRELUDIOS POSTMATERIALISTAS

Ante cambios tan acelerados como los que podemos percibir en nuestro entorno se plantean nuevos interrogantes en torno a las respuestas de lograr un proyecto que integre demandas tan diversificadas; entre otros, se suscita la demanda de un «nuevo orden» frente al modelo normativo del «estilo internacional» en el proyecto de la arquitectura. Por el momento no parece que tengan gran

fundamento los trabajos de los arquitectos orientados hacia las propuestas de recuperación que se inclinan hacia tipologías de la «clasicidad», pues este orden deseado, no debe olvidarse, que nace en el contexto de una civilización donde deben coexistir dos naturalezas, la primigenia amenazada en sus raíces y la segunda naturaleza que hunde sus fundamentos en los presupuestos tecno-científicos del final del milenio. Los presupuestos teóricos del Movimiento Moderno no estuvieron tan alejados en sus orígenes de encontrar los ecos de la norma clásica, ¿acaso no pretendieron alcanzar una idealización de la forma heroica de la clasicidad? Todo clasicismo se suele aceptar como una nueva forma de orden al establecer unos preceptos normativos, tentación en la que incurrieron algunos de los apasionados pioneros de la espacialidad moderna al intentar esclarecer las categorías rigurosas de la función como fundamento del espacio moderno, en contraste manifiesto con la carga de osadía, más que de experimento que manifiesta la última arquitectura. Desposeído el proyecto de su valencia ética, neutralizada su componente moral, esta manera de proyectar desde la voluntad de un orden no busca una lógica coherente con las estructuras de ese caos en el que se manifiesta la fractura de lo unitario; más bien reproduce este papel de mediación simbólica que siempre ofrece la forma arquitectónica. Esta última arquitectura nos muestra sin el menor rubor la integridad perdida de sus espacios, el olvido de su crítica positiva, haciendo patente, por tanto, la pretensión de construir la ciudad magnificando el fragmento arquitectónico como sucedáneo de la totalidad construida, ante la impotencia de controlar desde el proyecto de la arquitectura la complejidad que encierra la metrópoli contemporánea. Este proyecto orientado hacia la recuperación del «orden» y en general, la oferta formal diversificada de los arquitectos, no ofrecen una respuesta para la heterogeneidad de tales demandas; por el contrario, los requerimientos que suscita la complejidad del sistema técnico se utiliza como justificación de su proceder sincrético, acudiendo a la «*mimesis* estética» como último recurso de los problemas a investigar, de ahí la incorporación de la ironía como decoración de lo ya visto, o bien la socorrida metáfora en sus diversas manifestaciones como rasgo sublime de la espaciali-

dad. La mediación simbólica que acapara gran parte de los proyectos y la construcción de la arquitectura en nuestro tiempo, cumple con la función de ser un objetivo encubridor con la materialización de la realidad ambiental. El nuevo tratamiento «revisionista», por ejemplo, de la arquitectura histórica, bien sea desde las referencias lúdicas o los anacronismo deliberados del historicismo postmoderno, cumplen con la necesidad de complementar los desequilibrios del ambiente físico que no controla la actual cultura del proyecto. Es sabido, que el *poder real* de la tecno-ciencia necesita encubrir tantos vacíos indecorosos con las sutilezas que puede prestarle el *poder simbólico*, consideración que abre un interrogante bastante negativo sobre el valor del juicio estético que encierra una gran parte de la actividad constructiva de la arquitectura de hoy. Basta aproximarse a contemplar el exagerado amaneramiento de los ejercicios que se realizan en los talleres de proyectos de las Escuelas de Arquitectura, y comprobar como muestra palpable la ineficacia actual de la escuela como lugar de producción simbólica. Sus enseñanzas reclaman una arquitectura de imágenes con ilustraciones eficaces ligadas a los códigos de consumo rápido, de provocadoras redundancias estéticas que apenas disputan nada. A esto se une el espíritu de secta en el que se acomoda ese subterfugio del «ejercicio profesional» y que consagra como modelos proféticos, determinadas respuestas del «último proyecto» de arquitectura. Grupos y capillas de salvación deambulan por las aulas ataviados con atuendos racionales, depuradas visiones vernaculares o referentes ingenuos de un clasicismo flexible; dictan desde sus púlpitos, monótonas y uniformes lecciones magistrales en torno a sus «propios trofeos» reproducidos en los textos de las mil lenguas, de nuevo, aflora en estos recintos el eco inconsciente de la llamada al «orden». ¿Serán las imágenes que anuncian estos trabajos los preludios del nuevo orden mundial?, ¿necesidad del orden o apología del caos?, interrogantes desmesurados para formular una aproximación crítica o suscitar una vía teórica en las raíces del pensamiento de fin de siglo de la arquitectura. La estructura de un orden por indeterminado que sea, requiere de una forma de expresión, de la misma manera que la forma de la arquitectura necesita de la materia para hacer posible que

el espacio se pueda habitar. La *forma* sin su traducción en el espacio arquitectónico a materia, habría que entenderla como un «embalaje-signo», una forma con un significado que se manifiesta como la ficción de un simulacro. El proyecto de la arquitectura, en el contexto de la cultura de la metrópoli contemporánea, necesita no sólo conocer como intérprete la realidad común del *hábitat* (los grandes flujos que circulan de materia, energía e información), sino reconstruir un lenguaje de las formas, tratando de encontrar los rasgos más profundos de la estructura cultural de nuestra época, que como bien se evidencian, postulan la imposibilidad de una cultura autónoma con respecto a los mecanismos de organización de la metrópoli y la necesidad de un nuevo modelo productivo para la práctica arquitectónica.

Los espacios que vivimos no traducen con tanta nitidez la finalidad de lo edificado. Muchas de las formas que configuran nuestros entornos obedecen a manipulaciones pre-establecidas, a códigos instrumentalizados, improcedentes para conocer la «estructura cultural» que liga la forma a la materia y a las razones que integran su síntesis compositiva y constructiva. El mundo insignificante del «gusto» ha suplantado al mundo sublime de la «imaginación», motivo por el cual lo que predomina en los proyectos de la arquitectura que asimilan nuestras metrópolis no son, precisamente, los rasgos de una imaginación atenta a las calidades sensoriales (táctiles, térmicas, acústicas, etc.) cuya atención abre una nueva dimensión a la actividad del proyecto; por el contrario, ha sido sustituida por una seudoinformación tipográfica, configuradora de una *atmósfera medial*, que trae consigo un abaratamiento de la forma junto a una malversación del espacio, como bien se puede comprobar en tantos conjuntos edificatorios de la última década. Próximos se levantan estos carnavales del acero y hormigón en las efemérides megalomaniacas de las fiestas del bicentenario en París, envueltos en la bruma los últimos retazos del «imperio» en los diques vacíos de Londres, o esa degradación conmemorativa en Sevilla, ficción tecnológica de unas arquitecturas de desguace formal. La indagación o busca del orden que estructura la configuración de la forma en arquitectura debería ser para el arquitecto un trabajo de inter-

pretación o hermenéutica de la realidad con la materia, con la que se supone debe construir y avanzar en la colonización de los nuevos e inéditos territorios de la ecología del ambiente artificial. A estos rasgos de buen intérprete en la «construcción de lo real», deberá añadir, su originaria condición de poeta, para poder nombrar la forma de aquello que es común y necesario para el *hábitat*. El orden requerido por la arquitectura es el de poder *describir la forma* de la obra (columna, bóveda o cúpula), y la obra es, o constituye, un espacio donde ningún lenguaje se impone; estos elementos arquitectónicos adquieren su legitimidad en el encuentro con la realidad de su materialización. El orden entendido como teoría del traducir la forma para la construcción del espacio de acuerdo con su realidad; concebido así, el proyecto de la arquitectura viene a ser como en la literatura, una reescritura del mundo, que en el caso de nuestro símil arquitectónico, vendría a ser una *prefiguración* del espacio que imaginamos para edificar. El nombre de las cosas, el nombrarlas, en palabras del maestro Fray Luis de León «es hacer que lo ausente que significa en él nos sea presente o cercano», o que el nombre que se pone sea de tal calidad «que cuando se pronunciare suene como suele sonar aquello que significa». En la construcción de la última arquitectura, los lenguajes arquitectónicos que afloran vienen formulados por los operadores del mercado de imagen, el nombre que se le asigna a las formas, nuevas o pretéritas, no resulta ser precisamente una sinfonía que evoca aquello que significa, más bien una oquedad repleta de estilemas vacíos. Vivimos los espacios de una arquitectura que reproduce la incomunicación de sus formas, ante la incapacidad de no poder enunciar desde la propia naturaleza de la arquitectura la interpretación de lo deseable en el mundo; pero cuando un edificio pierde su valor como tal edificio, lo que conserva el valor es la «manera» en que se presenta; hoy ni el proyecto ni su construcción pueden objetar nada para impedir que el edificio se reproduzca como un objeto mercancía. El arquitecto Hiromi Fujii compone los alzados de sus propuestas arquitectónicas alterando los códigos de las funciones usuales; la ventana es el muro. Su método metamorfológico intenta relacionar los diferentes elementos arquitectónicos mediante yuxtaposiciones discor-

des. Otros publicitados epígonos, Tschumi, Eisenman y J. Hejduk, recogen fragmentos de formas que cambian de escala, les asignan un nombre funcional de fácil connotación alegórica y posteriormente, se depositan en un emplazamiento al azar. Los ejercicios de neo-De Stijl, la fractura de imágenes neocubistas, superpuestas en deformes franjas horizontales y verticales, son referencias de este acoso de los estilemas vacíos. Explosiones figurativas que se manifiestan en las sociedades postmaterialistas y que acontecen en los «apacibles valles bizantinos» de las últimas arquitecturas, lugares donde sólo se percibe la sensación de pérdida y desasosiego. Espacios fabulados, cuyo fundamento nihilista parece destinado a servir como «signos de la nada» para novelar los relatos de la ausencia. La tragedia de W. Benjamin, recorriendo los enajenados espacios de la ciudad, evidencia la «victoria» de Le Corbusier en su utopía demolidora del París medieval. A este respecto parece ilustrativa la parábola, que narra Libeskind (recogida por Ch. Jencks) y que refleja con nitidez esta oquedad de los «estilemas vacíos» por donde discurre hoy cierto acontecer de la imagen arquitectónica. Libeskind reseña el itinerario de un viaje de una superviviente en los campos de concentración nazis: ¿Qué supones que es esa línea blanca de cielo que ves por la grieta del camión de ganado que te lleva a Stutthol? Respuesta: mi inspiración, mi señal celestial, la fuerza que le ayudó a superar la prueba y que más tarde llegó a comprender, que eran los gases que salían de los tubos de escape de los aviones según Libeskind. La misma estela que deja la arquitectura... reducida a un signo de su asusencia. Sus «signos no originales» revelan, que detrás de la pérdida hay una fe paradójica: uno pasa por una sequedad asfixiante, abrasadora... «Cuando lo más profundo del símbolo se vacía, se saca a la superficie y se allana, se hace visible el abismo en que cayó y el destello luminoso es el alma sedienta más sabia y mejor.» Con semejantes presupuestos Libeskind ganó en 1987 el concurso para el barrio berlinés de Tiergarten. La enajenación formal, el recurso a cualquier supuesto, en la que se ve inmersa la cultura del proyecto en estas propuestas de las arquitecturas epigonales, consagra el espacio habitado a una categoría «medial cosificada», acorralada por una escenografía provisional que adultera la natura-

leza ornamental de la propia estética arquitectónica. Hoy nos resulta ya evidente que el desarrollo del pensamiento arquitectónico en lo que va de siglo, discurre por los cauces de dos grandes corrientes ideológicas; una de carácter revolucionario, significativamente avallada por las vicisitudes y conquistas de las vanguardias, y otra conservadora que contemplamos con indulgente y a veces celebrada permisividad. La primera se hizo decisiva para poder interpretar y llegar a comprender parte al menos, de la construcción del espacio en el contexto de la segunda naturaleza tecno-científica, revelando no sólo sus presupuestos funcionales, sino también algunas aproximaciones formales para los nuevos tiempos del *hábitat* moderno. La segunda, como corresponde a su inercia conservadora, se comporta con modales más halagadores y afecta a los condicionantes más superficiales de la construcción del espacio, pero permite emponzoñar a la arquitectura con residuos de simulación clasicista, escenarios neorracionalistas o desmesurados alaridos de modernidad, donde cualquier forma es fábula de sí misma y cualquier arquitecto puede vender su hierático narcisismo sin transmitir nada, porque lo que queda es el simple juego de los «discursos compositivos» y en esa ceremonia lúdica, el sentido de la «forma construida», el proyecto del artefacto bien hecho no significa nada. Sin pretender hacer exegesis de catastrofismo, es cierto que un cráter de formalidades infinitas rodea nuestras ciudades y lugares de convivencia. Sus espacios florecen y se agostan en una continua «metamorfosis simulada», son los signos y las imágenes del nuevo «orden del cambio intrascendente», lugar donde el arquitecto puede entretenerse en el arsenal de las formas vacías, porque sabe bien que ninguna crítica o resistencia perturbará el vértigo de proyectar escenarios tan irreales. ¿Necesidad del orden?, interrogante desmesurado para ofrecer unas respuestas desde la autonomía de la arquitectura. «Ninguna tendencia o estilo, merece gobernar la aldea del mundo», declama gozoso Ch. Jencks, ante el asombro y la vitalidad creadora de la cultura arquitectónica de estos últimos años; precisamente él, que tantas muertes de la arquitectura ha decretado en lo que va de siglo. Tal vez para una aproximación a poder dar una respuesta contundente deberíamos invertir los términos de tan apremiante inte-

rogación, pues la busca e indagación del proyecto racional en arquitectura para nuestros días radica en encontrar los diferentes órdenes de necesidades y establecer sus prioridades. ¿Hacia qué necesidad se orienta el *habitat* del hombre en los presupuestos ecológicos y antropológicos del siglo que viene?, ¿cómo salvar el *lugar*, es decir, la forma del espacio donde la existencia se reproduce?, ¿son necesarios estos proyectos, espacios del absurdo que habitamos, donde surgen formas vacías y anárquicas, diluidas imágenes y espacios estériles, vanos lamentos y melancólicos orgullos, o se podrá, en cambio, construir con los mismos elementos de esta cultura que son los materiales accesibles a nosotros, la firme e indestructible fortaleza del alma? Por el momento, tan desmesurado interrogante me impide, como a muchos, toda ilusión. Pero cerrar su respuesta sería difuminar la perspectiva de su solución.

3. VIENA: LOS ESPACIOS DEL HÉROE COMO EMPRESARIO

En la Europa de principios de siglo donde se postulaban las premisas iniciales de la nueva espacialidad urbana que se anunciaba radical y revolucionaria, lejano quedaba aquel concepto de Burckhard entendiendo el «Estado como una obra de arte total». La figura del Príncipe renacentista que en su organización del poder, aceptaba ser el anfitrión y mediador de los gustos indómitos del artista ya no era posible. Los espacios del Príncipe, lo mismo que sus dominios han cambiado, los espacios de poder residirán en el héroe como empresario moderno que nos anticipara Goethe, y que con tanta precisión queda esculpido en el mandato de los espíritus a Fausto: «Los has destruido / has destruido el hermoso mundo / Reconstrúyelo / en tu pecho reconstrúyelo.» La mayor parte de los valores que han colaborado a perfilar el mito de Viena parecen acontecer en las fronteras de la catástrofe, pues como catástrofe manifiesta se ofrece el fragmentado «yo burgués». Viena revoca y compone sus arquitecturas en el tránsito de un siglo a otro con los referentes formales que le presta la mirada melancólica hacia el atardecer renacentista, intentando alejar a la arquitectura que se va

construyendo en la ciudad de los fantasmas que había postulado un historicismo aglutinador de lo helénico y que usaba sus términos formales de manera incorrecta. Fragmentos salvadores anunciaban la descomposición atonal de un Schönberg, el decir terapéutico de Freud, el trascender ético de Wittgenstein o el enfoque ético-estético del proyecto de ciudad que postulara C. Sitte; algo más crítico se sentía A. Loos contra los elementos superfluos de la arquitectura, pero todos intentaron construir la modernidad sin la evasión de la quimera. Frente a esta llamada de los espíritus a Fausto: «Reconstruye el hermoso mundo que has destruido», el artista integrador y crítico, debe ser el protagonista de los nuevos escenarios en franca oposición a los inquisidores de la ciencia y el comercio, en un siglo que amanecía avalado por la colonización indiscutible del progreso, de manera que la Viena de fin de siglo, final de un imperio político y ocaso de una forma de poder económico, ya que no podía ser «redimida» fuera al menos reconstruida. El arquitecto asumiría el papel del artista del espacio y su obra sería consagrada como poesía de este espacio, sus códigos formales acudirían a la simbología normativa consagrada por la historia desde Atenas a Venecia, de la Florencia de los Médicis, al Berlín de K. F. Schinkel. La ciudad amenazada por el desarrollo de la incipiente atomización metropolitana había que defenderla o al menos reproducir e innovar algunas formas y espacios de consuelo. C. Sitte, teórico ensoñador, arropaba su teoría urbanística en una indeterminada ideología ecléctica que hacía patente en sus propuestas teórico-formales a las que unía su particular lectura del *Sigfrido* de Wagner, junto al mandato reconstructor del *Fausto* de Goethe. La ciudad concebida por el artista moderno debería superar la fragmentación, condición significativa por otra parte de la ciencia y el arte modernos, y tratar de encontrar el punto de fuga desde donde poder proyectar con una visión totalizadora la «perspectiva de la vida comunitaria». C. Sitte asignaba estos menesteres al artista, al que concebía como un adelantado redentor aliado del pueblo y cuya alianza permitiría transformar sus raíces eminentemente conservadoras; «Crear a Sigfrido, llegaría a afirmar Sitte, es crear el futuro». Para C. Sitte, el ideal wagneriano se presentaba como una decidida propuesta teórica que iba a permitir

formalizar la ciudad, la ciudad como le hubiera agradado al príncipe en su atardecer destronado, a la manera de Burckhard, como una obra de arte total, patrocinada ahora por la incipiente y compleja mezcla de la social democracia austriaca. ¿Será el arquitecto capaz de formalizar los espacios en una ciudad como Viena donde quede patente la muestra del gran arte popular? El sentir de la burguesía más avanzada reclama para Viena como Hermann Broch, un mínimo de valores éticos recubiertos por un máximo de valores estéticos, que al menos en la nueva morfología de la ciudad industrial, se puedan recuperar unos modelos de integridad comunitaria como la plaza, reflejo donde se puedan dar las relaciones de la nueva convivencia y que salve a la ciudad de los males que amenazan la perversión del espacio urbano moderno, incesantemente acosados por la atomizadora llama de la *razón*, la *codicia* y el sentido pragmático del *utilitarismo*. Dejemos, escribe Sitte, «que la gran masa de viviendas se dedique a trabajar y que allí la ciudad aparezca en ropa de trabajo, pero las pocas plazas y calles principales deben verse con ropas de domingo.» En el concurso requerido por el Ayuntamiento de Viena en 1893, Otto Wagner presenta una Viena de crecimiento infinito. El modelo de los Ringstrasse ya se había aceptado en 1859 como una tipología obligada para dar una solución a la movilidad urbana. La respetabilidad y embellecimiento integral tan proclamado por las tesis urbanas de C. Sitte, se enfrentan al imaginario de la megalópolis sentida por O. Wagner para quien «sólo la necesidad dominaba el arte». La razón burguesa del mercado del suelo y la consolidación de la incipiente sociedad industrial abrían el camino para la construcción de los nuevos escenarios urbanos, y la posibilidad de hacer negocio en los territorios colindantes con la vieja Viena, fue una tentación manifiesta. Las nuevas propuestas urbanas y sus coordenadas sociológicas no se podían alejar de los dos parámetros esenciales que marcaba el ideal del pragmatismo burgués: la economía de mercado y la eficacia encajándose en los proyectos de la arquitectura con gran avidez comercial. El plan de O. Wagner hacía recaer el protagonismo del diseño de la ciudad en el transporte, ignorando en parte alguno de los factores decisivos para construir los ámbitos de la vida urbana moderna: industria, resi-

dencia masiva y espacios para la burocracia. Wagner *versus* Sitte, lógica productiva frente al mito vienés de las formas ilustradas. El burgués activo, racional, gestor eficaz y amante de los materiales costosos, el arquitecto de edificios urbanos, con poco tiempo, mucho dinero y gusto por la ornamentación Otto Wagner, triunfa en la «elegante y ensoñadora» Viena de 1900. Junto a la selva de fetiches formales en la que conviven los artistas y arquitectos de la *sezession*, pese al vehemente antihistoricismo y crítica del ornamento, tan elocuente en un A. Loos, pronto estas corrientes se transformarían en un nuevo y significativo capítulo de la Historia de los «estilos consagrados», y muchos ejemplos de la arquitectura de O. Wagner son adelantados manifiestos de los códigos formales en los que se fundamentará la postmodernidad de fin del siglo xx. En estos proyectos y edificios queda patente la condición disciplinar de la arquitectura, el deleite en lo superficial del dibujo, la decoración ornamental como rasgo de lo moderno. Junto al compromiso semántico con la metrópoli comercial de los diversos elementos arquitectónicos que definen el edificio. Son características muy singulares de la composición de fachadas de los edificios vieneses, tanto los que se construyen en el período de entreguerras como los más celebrados del epigonismo de fin del siglo xx, la construcción de fachadas con materiales ligeros, recubrimientos con ornamentaciones exóticas o pintorescas, exaltación en formas y símbolos de la moda, todo un manifiesto iconográfico del estilo de vida comercial urbano, o si se prefiere, un objeto arquitectónico de época. Estas proclamas de la modernidad vienesa, hoy tan revisada y reciclada, son expresiones de una arquitectura sometida a las demandas espaciales y simbólicas del agónico desfallecimiento del Gobierno Imperial, cuyos soportes tradicionales lo constituirán el ejército y el fundamentalismo católico, aunque estuvieran algo difuminados por los efluvios ornamentales del transitorio triunfo del liberalismo, que trataba de hacer patente un arte y una arquitectura que consagrara lo práctico como fundamento de la transformación global de la ciudad.

Con la proclamación de la República Austriaca en 1918, los barrios obreros se proyectan como espacios que se deben integrar

en el viejo tejido urbano de la ciudad; son construcciones con un repertorio de formas geométricas armónicas con los nuevos códigos racionalistas, proyectos dotados de una gran fuerza plástica y monumental (Höfe, Siedlung). El idealismo subyacente en los proyectos urbanos de O. Wagner, los postulados simbólicos en torno a la *sezzesión*, y la serie de tendencias del eclecticismo vienés conflúan en un deseo de redención moral a través de las formas. «Lo verdadero no se halla en la superficie sensible», había llegado a afirmar Hegel; era notorio que las finalidades de la arquitectura de la primera modernidad europea pretendía ahondar en lo profundo de la idea del cambio que postulaba el progreso, en lo esencial de un *espacio universal*, en las acotaciones sociales y antropológicas de la conciencia de lo moderno. En esta postura se encontraría A. Loos, K. Kraus y L. Wittgenstein, pero la indagación en lo esencial de la función de la arquitectura, no tenía capacidad para expresarse en las formas de la superficie, de tanta y tan variada expresividad espacial. La arquitectura vienesa en su período de máximo esplendor no había abandonado la capacidad de manifiesto publicitario que representa la fachada tan patente en los proyectos de Otto Wagner, manifiesto contra el que se alzarán los defensores de la razón que alberga la conciencia del presente moderno frente a la multiplicación de tendencias que se derivan de las pasiones de la forma, entre ellos Loos y Kraus, postura crítica que en Loos, llegaría a alcanzar la censura del exaltado romanticismo que acompañaron los ritos funcionales de la Bauhaus. En Viena las experiencias llevadas a cabo en lo que se refiere a la arquitectura de la vivienda social de los años 20, el período conocido como la Viena roja, no han tenido unos resultados tan positivos en las décadas entre 1970-1990, una serie de proyectos dislocados, caracterizados por un diseño entre lo ya visto o la estética Europalia, preocupados por una estética de la *mimesis* y bastante ajenos a la propuesta racional de los celebrados Siedlung. Reducida ha sido la visión burocrática de los municipios para la solicitud de proyectos de calidad, la entrega en manos de los urbanistas (1970-80) ha dado como resultado propuestas de nuevas formas de vida urbana (megaestructuras), proyectos que han tenido que ser retocados posteriormente por los «arquitecto-artistas»

(Hollein, Pichler, Abraham). Los procesos de rehabilitación en el interior de Viena no han logrado subsanar las deterioradas construcciones de higiene urbana (170.000 viviendas carecen de baño en estas áreas, hoy día).

Durante los años 80 los arquitectos austriacos se inclinan por asimilar las corrientes de apropiación ideológica y formal que los postmodernos han hecho de la figura de A. Loos, en aquellos postulados más colaterales que pueden traducirse como una arquitectura para arquitectos, una «arquitectura que sólo proyecta arquitectura», olvidando los postulados que encierra su crítica cultural. Estos arquitectos abandonan las aproximaciones al racionalismo francés (Le Corbusier) o al idealismo social alemán (Bauhaus), al que tanta fidelidad habían prestado en el período de entreguerras. Viena recoge en sus últimas arquitecturas la perversión ideológica de estas tendencias *post* de confundir la valencia estética de la arquitectura con la vida.

4. LA UTILIDAD DE LO SENSIBLE

A partir de la Segunda Guerra Mundial (1952-1990), la expresividad y el manifiesto formal-espacial de los nuevos modelos de la arquitectura que se construye en Viena va a entregarse como el resto del mundo a los dictados formales requeridos por la espacialidad del hipercapitalismo internacional, cuyo fundamento constructivo-iconográfico se reduce al efecto del protagonismo de las superficies. Lo útil, a pesar de la negación de Hegel, para estos arquitectos y las corporaciones que requieren sus proyectos se encuentra en la *superficie sensible*. Los ecos de las alcobas forradas de piel diseñadas por Hoffman, el historicismo académico, el clasicismo estilizado, o los diluidos episodios expresionistas del esplendor vienés se reproducen en los publicitados interiores de H. Hollein o en las bagatelas figurativas de R. Krier. La crítica contemporánea de la arquitectura denomina a la tendencia a envolver la construcción del edificio mediante materiales de efectos como *la técnica lustrosa (slick-tech)*, técnica aplicada y manifiesta en los grandes edificios instituciona-

les, aceptada como un nuevo y aplaudido mensaje del quehacer arquitectónico europeo. Materiales *donde el reflejo* es más importante que la mirada, siendo el *efecto* la nota más destacada: aluminios, plásticos, vidrios, espejos, la *evanescencia* en fin, como lo fuera el pintoresquismo del xix, como una norma a alcanzar, sobre todo, en el dibujo del proyecto del arquitecto al objeto de conquistar el efecto retórico en la diagramación de la fachada, que en el caso vienés alcanza cotas muy significativas, aunque muchos de estos relatos formales y compositivos ya estaban implícitos en los ejemplos del *Art Déco* de la época. Estos edificios evanescentes son proyectos de unos arquitectos cuyas aportaciones no pueden revelarse contra una arquitectura nacida con un espíritu de evocación efímera. La masiva avalancha de publicaciones sobre el panorama de la arquitectura en Viena (el mito vienés), ha llegado a crear una visión adulterada de las verdaderas aportaciones espaciales y formales realizadas en la ciudad.

En la Viena de la década de los 60 H. Hollein se consagra como un elegante *diseñador de superficies*, el pequeño proyecto para una tienda de venta de velas, la «Cerería Resti», adquiriría el rango de prototipo merced a este efecto de evanescencia espacial, un ejemplo que se presenta como la «manera» de diseñar las instalaciones comerciales donde dos materiales, aluminio y espejo, crean la ficción de *construir un espacio* de sensaciones cambiantes y ofrecer un ambiente de dimensiones irreales en un reducido espacio, temática por otra parte ya experimentada por Adolf Loos, en muchos de sus trabajos para pequeñas tiendas, realizados a principios de siglo. Algunos de los ejemplos de la arquitectura en Viena apuntaban en los 60-70 hacia unas propuestas de una *espacialidad ligera* apropiada para enternecer y mimar al cliente, al objeto de inducirlo al consumo activo.

Para la construcción de conjuntos residenciales y viviendas, los proyectos se encargan a arquitectos vieneses con renombre internacional, una manera de garantizar mediante la difusión de sus proyectos la plusvalía simbólica que explota la venta de imagen de la socialdemocracia austriaca. Diferentes planteamientos de proyecto intentan resolver el alojamiento durante estas décadas tratando de

simultanear lo novedoso con lo arbitrario dejando una secuela bien patente en múltiples y diferenciados ejemplos, arquitectos como R. Krier, Peichl, Heinz, Tesar, han marcado con sus edificios las huellas de la última modernidad en la década de los 80, acompañados por los deconstructores de turno, equipos de arquitectos asociados como la Coop Himmelblau (la cooperativa azul celeste) han logrado obtener, por el momento, buenos encargos de la municipalidad para redactar unos proyectos en los que aparezcan las diferentes modalidades estilísticas, desde colages de chatarra abandonada a edificios encajados en un constructivismo deconstructivista.

En la Viena de principios de siglo renacía un eclecticismo formal que recuperaba para la arquitectura el significado de la *representación*, la memoria de la historia apuntaba por el menor resquicio y en su ámbito urbano podían formalizarse los diferentes «lenguajes arquitectónicos» que adquirirían un protagonismo activo a finales de siglo. En esta ciudad se haría patente a principio de siglo los elementos que constituirían después la *gran forma* en la que se expresa el hipercapitalismo a final de siglo, entendida esta forma como la expresión lógica de los símbolos de la cultura que produce y que el unidireccional «estilo internacional» de los años 20 no podía albergar en sus escuetas normas funcionales.

Hoy se nos presenta como una ciudad que fue laboratorio de experiencias para aproximarse a la configuración a la *gran forma* de esta sociedad tecnocientífica y burocrática en la que se construyen hoy los espacios de una arquitectura mediatizada por el determinismo mercantil, una arquitectura enferma de novedades y saturada de codificaciones de la historia en su propio ambiente construido, rodeada por los ecos de discursos redactados según las normas de la vieja gramática de los estilos.

Espacios y arquitecturas de la Viena, fin de otro siglo, relativizados por los brillos de una iluminada decadencia que no aportan el menor gesto de libertad espacial a una ciudad esclerotizada entre doctrina y vínculo, entre memoria y tiempo. Ciudad de escaparates y salones de té, calidoscopio confortable donde se cauterizan las heridas de lo social frente a lo privado. Lugar de regreso, donde palidecen tantos dorados del ya maltrecho «yo burgués» y que man-

tiene su atención el artificio del periodismo de la arquitectura de imágenes y la oferta del turismo cultural.

Viena, hoy ciudad de escasa arquitectura, compuesta por edificios de un fatalismo estetizante, que sobrevive en una economía de guerra y mantiene viva aún la batalla entre opulencia formal y órdenes austeros, en los territorios de una cultura europea que no acaba de integrar ética y razón, estética y refinamiento, hipocresía y moral.

Viena, hoy recuerdo de los símbolos culturales de un poder, el burgués ilustrado, donde el arquitecto ha hipotecado la construcción de la ciudad y el artista contemplador de su propia imagen se transmutó en diseñador de la corrupción estética, factual y ética, abandonando al sujeto que habita el espacio.

Viena, fin de siglo xx, dos veces centenaria que en su dilatada agonía arqueológica, sigue aferrándose al dogma que la falsificación es una inspiración para el desarrollo de la arquitectura de la ciudad.

Viena, ayer sentimental, como París racionalista o Berlín, hoy botín sin pertenencia, contaminadas por la alteridad traumática de la metrópoli, proyecta sus espacios y configura sus lugares con las arquitecturas de unos proyectos entregados a la escenografía del espectáculo difuso. Espacios de permanencia transitiva, lugares de anonimato, fachadas donde se acumula sin remanso la vorágine de la publicidad tecnoburocrática. En sus arquitecturas y espacios urbanos se puede leer con una mirada más allá de la amable «textura pastel» de sus edificios, el destino traumático de la ciudad europea durante el siglo xx y la incapacidad por parte del pensamiento arquitectónico, de concebir en idea e imagen una *metaciudad* como residencia posible, opuesta a la patología autista y enajenada de la metrópoli contemporánea.

5. PASIONES FURTIVAS EN LAS ARQUITECTURAS DE LOS 80

La pasión mostrada hacia la razón y el progreso por los pioneros y maestros constructores de principios de siglo, se intuía en los esbozos gráficos de las primeras vanguardias, a pesar de que tales acotaciones no resultaron ser tan confortables como las idílicas

imágenes que ilustraban los croquis y dibujos de sus esforzados progenitores para equilibrar el deterioro que había sufrido la incipiente ciudad industrial. No por eso dejaron de ser testimonios elocuentes en el entorno de la modernidad, de reflejar con precisión una correlación, como bien puntualizara Weber, entre el avance de la «irracionalidad» y la irresistible caída del «sentido», siendo las diferencias de esta correlación las características que van a perfilar los programas de la «belleza» durante el siglo que hemos vivido.

La emoción en los estadios de la clasicidad se hacía patente ante una serie de constantes canónicas que configuraban la conciencia y el sentimiento de la «belleza»: simetrías, ritmo, coherencia entre forma y contenido, etc. La busca moderna de una belleza «no bella», planteará, para el proyecto moderno de la arquitectura, una racionalización en los postulados y principios de la construcción del objeto que desarticulará los vínculos clásicos del binomio belleza-emoción.

Esta variante emocional calculada desde los escuetos rasgos de la razón se hará pronto patente en la ciudad, en sus arquitecturas y en los espacios de los nuevos asentamientos. El alma de la ciudad soñada por Rilke, entregaría sus espacios a la ciudad mecánica bien acotada por Le Corbusier, pero razón y progreso no cumplieron su ilusión prometeica, y aquellas virtudes de la forma que bañaban la nueva arquitectura se encuentran ahora tan distantes de sus primigenios perfiles que vagan por las grandes ciudades como meteoros engañadores del día y de la noche.

«Bienestar y *confort*» intentaban suplir la decepción que llevaba consigo este espacio alterado en torno a la razón y el progreso y se llegaron a confundir con la felicidad, bien como medios para la conquista de un espacio aceptable o como fines en sí mismos para recuperar tal felicidad. Ahora, en los finales de siglo, percibimos que nuestras ciudades han crecido con una permisividad tan desmesurada que resulta difícil usufructuar las conquistas tecnológicas del *confort*. Espectaculares edificios camuflan el espacio de la ciudad con ilusorias escenificaciones que parecen transformar los lugares de la arquitectura en un supermercado de objetos con perfiles ilegibles.

Las pasiones y afanes vertidos sobre las virtudes de la «forma técnica» quedaban eclipsados por la metamorfosis surgida de los valores que se habían asignado al progreso, de manera que el vocabulario de la arquitectura, tendría que esforzarse en tratar de formalizar la nueva utopía técnica de la ciudad con la mirada lineal de la función y el apasionado delirio radical y revolucionario del manifiesto industrial del progreso. El cantor de las ruinas bajo el atardecer romántico ya no puede contemplar tanta melancolía y se recluye en la casa del poeta trágico, en cuanto al arquitecto, quedaba liberado de tener que expresarse sólo con los materiales de su propia lengua, de manera que la pasión de la «forma por la forma» había sido acorralada por las virtudes que encerraba la «nueva forma de la función». El potencial racionalista que invadía los territorios del proyecto de la arquitectura por las décadas iniciales del siglo, transfería sin nostalgia alguna los códigos del arte de construir el espacio a los modos de producción industrial, herencia entregada sin ninguna estima por su control, de manera que poco a poco, la habilidad de construir fue suplantada por la capacidad de ilustrar con metáforas y alegorías formales el proyecto de la arquitectura.

Imitadores tardíos y epígonos reciclados en el arte de construir los espacios de la ciudad se apresuran hoy a recoger los fragmentos y restos de la metrópoli herida, y de nuevo, los arquitectos se presentan como salvadores en la crisis de la ciudad de fin de siglo. No son pocos los diseñadores del medio urbano que ofrecen por doquier respuestas y remedios para solventar los efectos negativos a que han conducido los desequilibrios de una ciencia urbana aplicada en el contexto de una cultura científico-técnica y los desafueros de una economía de naturaleza capitalista. Su oferta viene avalada por la ilusoria autonomía de la arquitectura y su fe en la técnica de fabricación de imágenes bajo los auspicios de un clasicismo post-moderno.

Pero estas interpretaciones formales no aparecen tan claras en la práctica de la construcción del espacio contemporáneo, plural, hete-

rogéneo y de cambios rápidos, sobre todo en su realidad habitable, donde cada vez con mayor elocuencia el espacio que reproducen estas arquitecturas se aleja de la formalización del lugar y las relaciones estéticas de producción en las que tales arquitecturas se desarrollan, no engarzan con precisión en el destino social al que pretenden dirigirse con sus proyectos. En su relación con la realidad empírica en que se produce el espacio de la ciudad actual, estas arquitecturas figurativas apenas pueden suministrar imágenes coherentes con la dinámica actual de la gran metrópoli: tránsito de masas y nuevos medios de comunicación, simultaneidad de acciones y pluralidad de coexistencia, flexibilidad y cambio, movimiento y vacío.

Una constelación de fragmentos de las exequias de la muerte industrial estructura aún los vacíos de la ciudad. El espacio por donde discurre la vida urbana rinde tributo a una mitología tecnificada, y el tiempo del hombre en sus reductos urbanos parece haber muerto ante el conjuro tecnocrático. Es un acontecer que viene ligado a la ruptura inicial de las vanguardias con la ciudad histórica, y a la triple escisión del «yo» moderno (mundo interno, naturaleza y sociedad); acontecer y ruptura que ha dado lugar a cambios en la interpretación de la espacialidad y en la conducta que en estos lugares tienen que adoptar sus habitantes.

La ciudad se atomiza en usos, funciones, conductas, porque los procesos que desarrolla su construcción son de naturaleza policéntrica y deben atender a diversos factores que hagan posible manifestar su última finalidad: *hábitat*. Pero no parece que los hechos reproduzcan tan elemental relación, la ciudad contemporánea se desarrolla bajo postulados poéticos y fatídicos, en alternativas derrotas y ensimismamientos míticos al servicio del poder mercantil, y no como un modelo de introspección analítica acerca de los problemas sociales, culturales, funcionales y antropológicos. De todo ello dan pruebas más que expresivas las experiencias frustradas por hacer efectiva la conquista de la nueva ciudad. La decadencia del espacio urbano, como bien se sabe, es un proceso singular e importante del «Dasein» de las ciudades; pero, en nuestro tiempo, los estigmas de tan acelerada decrepitud han hecho del ciudadano moderno un habitante neutro en los territorios del dolor urbano.

Nos encontramos, pues, ante una nueva idea de metrópoli, ante una concepción filosófico-política para encarar la ciudad evolucionada, no para postular unos modelos revisionistas acariciados por la nostalgia de un romanticismo tardío. Ya August Endell, en 1908, advertía de lo accidental de la forma en arquitectura:

Quien piensa en arquitectura entiende siempre, en primer término, los elementos constructivos, las fachadas, las columnas, los ornamentos, etc. Ello, sin embargo, es secundario. Lo importante no es la forma, sino su opuesto, el espacio, el vacío que se extiende entre los muros, que es limitado por ellos, pero cuya vitalidad prima sobre las paredes. Quien sea capaz de sentir el espacio, sus direcciones y su medida; a quien estos movimientos del vacío le signifiquen música, a él se le abre el acceso a un mundo casi desconocido.

La apasionada mirada de la forma racionalista

La pasión por entender estos «movimientos del vacío», por captar, proyectar y construir el espacio moderno, ha estado presente en el quehacer del arquitecto durante todo el siglo xx. Formalizar una arquitectura apoyada en el triunfo de la razón, edificar la ciudad demiúrgica desde la mirada mecánica, y poblar de artefactos monumentales sus viejas trazas, quehacer seductor y doloroso porque en el momento que la organización industrial depende de la gente, a la humanidad se la reconoce por lo que hace y no por lo que es.

La apasionada mirada de la «razón racionalista» que bañaba la arquitectura de los maestros constructores, sería pronto abolida porque encerraba un soporte ético imposible de asumir por los mecanismos de la economía financiera y sus diferentes estrategias de promoción, de manera que pronto la función se transformaría en «ficción de la función», de la misma manera que el edificio se transformó en calidoscopio.

La «función», en el proyecto de la arquitectura moderna, viene a ser un sucedáneo semántico, una fervorosa utopía que encubre los

procesos perversos que ha recorrido la «razón mercantil» durante todo el siglo: Abolir los lugares, olvidar el tiempo sin haberlo descubierto, mistificar los usos del espacio aún por establecer, institucionalizar imágenes y formas que no pertenecen al espacio de la arquitectura como deseo formal. La pasión por la *ficción*, sigue pesando en el imaginario del arquitecto como dato simbólico que caracteriza el valor intrínseco de la forma. La forma hoy simula el espacio, no se confronta con los postulados de la función, ni siquiera es forma, son los referentes semánticos, los signos del espacio vacío, o si se prefiere las nuevas pasiones por las que se inclina el arquitecto para hacer trascendente la «forma mercantil» como propuesta ambiciosa de la subjetividad ética de los arquitectos de la condición efímera. ¿A quién le corresponde poetizar el espacio público de la ciudad?

Vivimos la ciudad bajo el dominio de unos presupuestos planificadores, ligados a las plusvalías del lucro; tiempo y espacio adquieren, en el medio urbano, una aceleración y una dimensión desconocidas, controladas por leyes de racionalidad tecnocrática que prescriben la morfología de la ciudad. La realidad antropológica se muestra sometida a un intercambio permanente de metamerancias, de familias de objetos en competencia que impiden al habitante de la ciudad descubrir su propia identidad, tanto por lo que respecta al tiempo como a sus lugares de residencia, haciendo de los usuarios de la ciudad, personajes confusos en su propio territorio, eventuales moradores en tránsito hacia la identidad perdida, refugiados, como aventurara M. Proust «en un miserable extracto de líneas y superficies».

¿Por qué en lugar de camuflar esta ideología de la depredación sobre la ciudad, a través del eclipse romántico de la última arquitectura, no desvelar la «voluntad de estilo» en que militan las estrellas del firmamento arquitectónico, y a la servidumbre que se presantan al erigir los nuevos fetiches bajo la economía capitalista, en la ciudad postindustrial? El mercado sobre el espacio de la metrópoli actual, al igual que en la ciudad preindustrial e industrial, opera por ciclos; fomentando, primero, la producción; después, los productos; en nuestros días, el mercado.

El valor económico se superpone al valor real. En este significativo trueque, la realidad antropológica se atrofia frente al valor cultural de la mercancía, y destaca el fetiche como conciencia cosificada y valor pragmático-cultural. Configurándose unos espacios en la ciudad de significados aleatorios e irresponsables, desgarrada dicotomía de la que surge el combate de quienes controlan la construcción de lo urbano, contra aquellos que lo soportan y sufren precio y reverencia por la imagen, serán las pasiones furtivas que sustentan el diálogo sobre el ser y el devenir del proyecto de ciudad.

La pasión por la forma-signo frente a la forma-espacio

Las nuevas pasiones se orientan también hacia los espacios que construyen «las formas mercantiles» y que pueblan los territorios metropolitanos desde la autovía a las grandes superficies, de las macroredes del transporte a los medios informatizados, todos estos escenarios se constituyen en elementos configurados de la realidad de otros escenarios del mundo técnico, son las nuevas arquitecturas de la ciudad, la nueva épica monumental reproducida como una secuencia de signos sin referencia, de artefactos autónomos inscritos en un retablo barroco desposeído de emociones. La sociedad capitalista ha evolucionado de tal manera en relación con las formas, de los espacios arquitectónicos, que apenas podemos reconocer hoy aquellos valores de lógica constructiva o hermética funcionalidad que narraban las arquitecturas de las vanguardias racionalistas. La arquitectura se ha transformado en un discreto soporte de livianos mensajes, como grafiti en tres dimensiones, reclamo de soportes publicitarios para las grandes corporaciones.

El consumo responde a una actitud teologal de las sociedades capitalistas, se comporta como un deseo superior a la respuesta de uso del objeto, de manera que la mercancía adquiere el valor en los anhelos del consumidor de la metamercancía. El acto de consumir está ligado, como se sabe, con las cualidades abstractas del valor simbólico de los artefactos y objetos, y esta relación simbólica en permanente evolución técnica destruye, no sólo el vínculo simbóli-

co, sino al sujeto y objeto de sus intercambios, transformando nuestro acontecer vital en un *hábitat* de relaciones encapsuladas, propicias al ensimismamiento neurótico que con tanta habilidad inocula el imaginario del sistema mercantil.

Nos encontramos en los límites. El oscurecimiento del eclipse que nubla la arquitectura hace racional la irracionalidad de la ciudad y, el ciudadano medio exiliado en la metrópoli, desea una arquitectura voluptuosa y una vida tranquila —aunque sería más complaciente y gratificador lo contrario—. La falsa relación con el espacio de la ciudad viene unida a la angustia de la propiedad moderna, que prima de manera descarada los valores de lo privado sobre lo social y público, de aquí que los silencios de los que sufren la ciudad, permitan a los promotores, políticos y diseñadores de la ciudad, embaucarlos con la construcción de unas «arquitecturas del simulacro», que intentan seducir la miseria de una vida alienada por unos falsos escenarios de amuletos y deseos insatisfechos.

La pasión por la geometría y sus múltiples discursos constructivos en los que operaba tradicionalmente la arquitectura, se ha visto desplazada por el dominio, primero de los principios productivistas, después por las técnicas mediáticas de simulación; y todos estos principios y técnicas mediáticas, no operando en la totalidad del proyecto, sino en torno al fragmento, como si se tratara de unos acontecimientos del espacio independientes de la realidad global, como recurso frente a la incapacidad por poder abordar la totalidad del proyecto que controlaba el arquitecto. Indagar, sublimar el detalle, reconstruir los residuos polvorientos del derrumbe deconstruido, lo que ha quedado después que la forma de la función ha sido derruida y sólo nos queda la mágica perfección del discurso de la geometría.

Ante la discontinuidad y la heterotopía fragmentada en que se produce y reproduce la ciudad, no sólo crítica, sino también conceptual y filosófica, se hace necesaria una reconsideración de las relaciones temporales y espaciales de la misma. Una serie de interrogantes inconclusos se perfilan en los finales de siglo, ante la expoliación simétrica que han sufrido tanto la política como la cultura de la ciudad de hoy.

¿Por qué la construcción de la morada del hombre ha de cons-

tituir un proceso tan destructivo para con la naturaleza? El desarrollo de la técnica: ¿es solidario con la destrucción de la idea, estructura y el espacio de la ciudad? ¿Tiene sentido seguir operando en términos de ciudad y con elementos de arquitectura? ¿Qué postulados abrimos para la reconsideración espacio-temporal de la nueva metrópoli? ¿Cómo abordar la exclusión del aura o su reinserción en la refinada y múltiple estética urbana? ¿Es posible aún la reparación de los excesos planificadores de las ciencias de la metrópoli, encargada de la evolución de la polis o, por el contrario, la reparación de tal fracaso tiene que asumirla de nuevo el viejo proyecto de la civitas arquitectónica? ¿Cómo reducir a método razonable y sobremañera eficaz el auténtico proyecto de la metrópoli de hoy y ordenar el irrefrenable voluntarismo de los políticos? ¿De qué manera la «cultura de lo inmaterial» en que descansan los fundamentos de la actual sociedad científico-técnica abre un campo de creatividad más apropiado que los gestos, tantas veces banales, esgrimidos por algunos arquitectos aferrados al poder de seducción de la imagen?

Los interrogantes atañen, evidentemente, al propio destino del pensamiento y, por tanto, el proyecto en el que desemboca la nueva metrópoli, las leyes que rigen su organización política, su estructura diversificada, la interacción de sus relaciones pragmáticas y la morfología que requiere su espacialidad policéntrica deben atender a formular un pensamiento político-filosófico sobre la finalidad y el uso de la ciudad en la presente cultura técnica-industrial, más que esa confabulación con el espíritu de sus constructores, rudos productivistas que invocan cuando les conviene, el «espíritu de la geometría», intentando ocultar, desde sus operaciones tangenciales la escala sin límites de la ciudad, sus proporciones desmedidas, su textura ofensiva y su decidida «voluntad de estilo».

Las pasiones sesgadas entre dominio técnico y colonización simbólica

Soportamos una arquitectura repleta de simulacros sensibles, recintos supeditados a los principios de dominación técnica, espacios y lugares donde habitan nómadas telemáticos, sin conciencia

de su propio ser. Una nueva realidad artificial es creada por la «forma mercantil mediática» que esculpe, junto con las herramientas industriales, las sensaciones y emociones, las pasiones y vivencias y llega a neutralizar la experiencia estética. Supeditado el tacto sobre la materia, a la caricia del efecto pantalla, este nómada sin los atributos de la conciencia, vaga ensimismado por las arquitecturas de la realidad virtual, arquitecturas entretenidas en la textura de sus envoltorios, auténtica pasión en la que consumen sus horas los arquitectos de la escenografía virtual, epígonos de lo efímero y gratuito, embalsamadores de la forma sin enigma.

La hipertrofia que sufre la mirada perceptiva en nuestra sensibilidad estética es producto del efecto destructor que invade esta «colonización simbólica», fundamento en el que se proyecta y construye la nueva espacialidad metropolitana. Información y publicidad son los medios que definen la realidad y en ellos queda reflejada la trinidad del modelo con el que opera el arquitecto, *propaganda-publicidad y simulacro*. La «forma-signo» como función unificadora ha desplazado y anclado la «forma-espacio», finalidad casi trascendente postulada por el primer racionalismo, que intentó arrancar a la utopía técnica un modelo de espacio social asistido por la ideología de una democracia, nunca alcanzada. Su pretensión era reformar el comportamiento ético y estético del hombre, hoy la derrota de la razón nos levanta estos escenarios donde conviven los vencidos, los exiliados de la primera naturaleza, donde el arte y la arquitectura se administran bajo los principios de la norma mercantil cuya finalidad no es otra que producir deseos y reproducir objetos complementarios al deseo. Los recintos ambientales que reproduce el proyecto último de la arquitectura, son objetos; consagrados con metamercancías.

El estilo subyacente en el «manierismo simbolista» que se esfuerza en presentar lo inexistente como real, y que permuta el espacio imaginado para la ciudad en mercancía simbólica, es fiel reflejo de la precipitada fuga de las «arquitecturas consagradas» y los acrobáticos ejercicios de algunos de sus arquitectos de final de siglo, en busca del fragmento imitativo como parte consustancial del arte de edificar y que revelan con bastante nitidez, cómo el pro-

yecto de los arquitectos para la ciudad, ha dejado de ser un medio de conocimiento y se ha transformado en un producto de proyecciones subjetivas, vinculadas al proceso de mercantilización integral que organiza la sociedad del capitalismo industrial integrado.

La patología de la originalidad por la que discurren muchos de los discursos arquitectónicos que adornan los espacios de nuestras ciudades proclama, sin disimulo, un abandono del sentido del entorno, que ahora viene sustituido por un culto apasionado del «objeto como arquitectura», y cuyo resultado es el espectáculo urbano que podemos contemplar, esa hemeroteca de iconos visuales en competencia permanente. La arquitectura, como el espacio que construye, se ha convertido en un macronegocio proyectado hacia el lucro económico. Este negocio como vaticinara Adorno, «seguirá adelante mientras sea rentable, y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto».

Pasión patológica por la originalidad

Así crece la ciudad herida y se perfila la «redención» de la metrópoli como un soporte neutro de diferencia; son tantos los operadores del diseño que construyen con tanto afán estas colonias penitenciarias, de adosados industriales, donde habita el hombre entre deseos inútiles y pasiones a veces despreciables.

Tiempo de adhesiones precipitadas hacia los personajes que controlan la imagen arquitectónica como doctrina y el reconocimiento biográfico como ideología; preferible para estos tiempos seguir el consejo de H. Hesse, antes la estepa solitaria donde no hay maestro ni discípulos.

La pasión por la «originalidad» en las trazas del arquitecto epigonal le ha hecho olvidar algunas cuestiones pendientes, tan próximas y enraizadas en las artes del ingenio: reducir galardones, abandonar las irrisorias preeminencias, situar las urgencias prácticas dentro de una relación moral y ética, descubrir y atender los requerimientos sociales, recuperar la espacialidad perdida, romper con la construcción convencional, atender a la realidad de las técnicas del

tiempo y, sobre todo, transformar el voluntarismo del esbozo en estricta arquitectura.

Los ciudadanos inteligentes, los que sufren y soportan el exilio urbano, deben prepararse, a fundir angustia y esperanza para cuando el eclipse haya desaparecido. Por el momento, la busca de una espacialidad racional y socialmente equitativa, para los lugares de la arquitectura en la civilización mercantilista, sigue siendo una tarea de beligerancia moral.



Las máscaras de los órdenes imposibles

1980-1990

I. EL INACABADO PROYECTO DE LA ARQUITECTURA EN LA CIUDAD MODERNA

«El fin de partida» es, simplificando el discurso, la reconstrucción en términos filosóficos de las relaciones entre arte y realidad para los tiempos de la posguerra en la década de los 40. Durante estos años no sólo las ciudades viven bajo los rescoldos de las ruinas, como ya he reseñado, sino que todos los postulados y propuestas del pensamiento que habían visto florecer las imágenes, los discursos y las formas de las agresivas vanguardias de principio de siglo se ven invadidos por esta ruptura que desencadena la Segunda Guerra Mundial. La realidad se vivía bajo la pesadilla de esas experiencias tan incomprensibles como desastrosas, los ecos de tantos Auschwitz acotaban la catástrofe moral que rodeaba los diferentes planos de la cultura. Itinerarios distintos se abrían paso para interpretar la desorientación que habían tomado las coordenadas de la razón o las conquistas del progreso, y alrededor de tan evidentes constataciones, las expresiones del arte se multiplicaban en indagaciones y expresiones plásticas diferentes, en un intento reconciliador de armonizar las heridas alojadas en la «nueva realidad presente». De aquel intento de reconciliación entre arte y realidad ha transcurrido casi medio siglo. Un tiempo donde las propuestas radicales de las vanguardias se fueron difuminando; unos espacios para la arquitectura donde el discurrir tecno-científico avalado por

la «filosofía del lucro», ha puesto en crisis los modelos iniciales de aquella espacialidad arquitectónica ávida y despierta a la innovación formal en la ciudad y solidaria con las demandas de los valores originarios de programa esperanzado del Movimiento Moderno en Arquitectura. De aquellos tiempos de bruma y espacios de esperanza ha surgido una sofisticada racionalidad instrumental que determina las relaciones entre los modos de producir los sistemas de objetos y su inventario de necesidades, un horizonte donde con precisión encajan las sociedades del consumo programado de final de siglo. Los espacios de la ciudad en la década de los 80, no podían ser una excepción. La arquitectura de la ciudad, como el diseño de objetos, pronto abandonaría los métodos que formalizan una serie de tipologías reducidas para ser sustituidas por una proliferación de múltiples modelos que en léxico consumista se acogen al eslogan de usar y tirar. La ciudad industrial avanzada, como se puede observar en su morfología y usos metropolitanos, desarrolla una cultura nómada, en la que el diseño débil de los objetos discurre por una temporalidad relativamente efímera, frente a la consolidación que representaban aquellos edificios y objetos de una cultura sedentaria asentados en la precedente ciudad burguesa anclada en espacios y tiempos de larga duración. La arquitectura que se construye en la metrópoli de fin de siglo tiende hacia un continuo desplazamiento y una gran movilidad de usos, materiales, espacios y formas, inscritos en períodos de durabilidad breves y, sin duda, obsesionada por los problemas del significado de sus imágenes. La presencia de polisemias tan diversas como las que permite la metáfora gráfica en el «proyecto último» del arquitecto postmoderno, responde en gran medida a la necesidad de abastecer la demanda formal de estas mutaciones figurativas en las que se expresa la espacialidad interior y exterior de la metrópoli y que se manifiesta en los grados de simplificación espacial y melancólica decadencia en la que ha caído el proyecto de la última arquitectura, reduciendo su capacidad formal a una dimensión básicamente visual, reflejo de su deterioro como disciplina que formaliza el espacio habitable de las sociedades modernas. Las formas de dominio mercantil que por razones de su propia lógica interna deben llegar a los diferentes gru-

pos e individuos al no poder hacerlo de una manera inmediata, necesitan de una «mediación simbólica» que permita formalizar su papel encubridor, condición característica del proyecto débil de la arquitectura de nuestro tiempo, un proyecto que abandona de manera generalizada los valores y el significado de la experiencia. El espacio de la arquitectura, como proyecto de construcción simbólica, se ha transformado en una técnica de mediaciones formales en la medida que su papel configurador del espacio, se pone al servicio de resultados eficaces y sobremanera pragmáticos en relación con los procesos de comunicación. Un recorrido superficial en torno a los diagramas del espacio actual que se construye en el entorno de la arquitectura de las sociales democracias, nos aproxima a contemplar determinados recintos de la ciudad como si se tratara de ver en las arquitecturas de estos lugares un nuevo retablo rococó, aderezado con toda suerte de alegatos estilísticos de la «nueva secesión», fachadas-espejo, fachadas-pantalla, fachadas-fetiche, etc. reflejo de la indiferencia que manifiesta un sector predominante del pensamiento arquitectónico sobre la realidad del *hábitat* contemporáneo. Son arquitecturas cuyas formas han surgido en la tragedia de la cultura, la culpa de Auschwitz, el fracaso del Guläc y el primado de la cultura de la economía del lucro. ¿Qué otra alternativa le quedan a las formas que configuran estos lugares que fundirse en los perfiles del simulacro?, estelares arquitectos sobreviven en la tupida jungla de la «cultura del proyecto», expresión difícil de precisar, provistos de toda suerte de aditamentos formales a través de un arcaico y enternecedor sumario de referencias estilísticas, o relatos de inventarios simbólicos, con la mirada siempre atenta en los hallazgos de los filósofos lingüísticos, de la misma manera que en los tiempos de la «vanguardia heroica» el arquitecto se acercaba a los descubrimientos del lenguaje plástico. Ch. Jencks, cronista de excepción en este bosque de vanidades, con escueta ironía dibuja la actividad que rodea el entorno del proyecto de un profesor arquitecto como P. Eisenman en los siguientes términos: «Eisenman es un moderno errante que momentáneamente goza de un período de respiro con Nietzsche, Freud y Lacan, antes de situarse en posiciones de tedio y alienación; la Segunda Guerra Mundial, la bomba

atómica, el holocausto y cuantos horrores a los que no podemos escapar, se trocan para Eisenman, como para los héroes del universo de Woody Allen, en la esencia de la vida moderna, en los datos que deben representarse en la arquitectura.» Las generalidades por las que discurre esta cultura del proyecto se amparan en la referencia de analogías filosóficas en relación con los elementos clásicos de la arquitectura como arcos, columnas, frisos o cornisas, pues sus postulados pretenden sustentar la tesis que, proyectar es producir imágenes a través del juego sintáctico de la geometría y del placer que produce la ausencia de la materia. Junto a semejante proceder, aparece el desarrollo de un proceso de dominación tecnológica, del que en parte es solidario, que no requiere de esta representación simbólica bajo las supuestas claves de la historia de los estilos, pero que reproduce una agresiva emblemática tecno-científica, inmisericorde hacia la configuración del lugar, ignorando que el espacio no es sólo el ámbito donde se disponen las cosas, sino el modelo que hace posible la posición de las mismas. Un interrogante apremia la respuesta de tan confusos modelos, ¿qué posición con respecto a la arquitectura de la ciudad heredamos después de la refriega y supuesta ruptura tardomoderna, de los ejercicios de composición historicistas, del eclecticismo radical o la estética industrial? Los ejercicios escolares y trabajos profesionales de los arquitectos en activo, se fundieron no hace mucho tiempo, en una cosmovisión cromática tan heterogéneos en su composición volumétrica como efímera en las imágenes que construían, en un intento de recuperar «el lenguaje perdido de la arquitectura». De esa busca, entre otras arrogancias formales, surge un monumentalismo de colage ecléctico, solidario por hacer patente el discurso semántico de la arquitectura, para entronizarse como mediador simbólico en las demandas del mercado de imagen. Hoy, proyecto de arquitectura, comunicación y producción se desarrollan como un único proceso, sin olvidar que al mismo tiempo se suscita una desmedida valoración del acto creativo ligado al «artista-arquitecto», para el cual, la «imagen» asume y engloba toda la componente comunicativa dirigida a las necesidades, gustos y usos inducidos. Esta actitud ha propiciado un clima de adhesiones hacia una arquitectura organizada en los soportes de lo

efímero, construida con materiales fungibles ligados a la necesidad de formalizar proyectos cuyo protagonismo espacial no radica en la materialidad auténtica de la arquitectura y en su intrínseca realidad estética, sino en el desarrollo de un enfático anticonstructivismo jalonado por su propia sordidez iconográfica, síntomas de las tendencias nihilistas de fin de siglo que se manifiestan en estas arquitecturas de espacios agónicos y destructivos y que avala una cierta poética de la desaparición que, sin duda, ofrecen los territorios urbanos de la metrópoli de hoy. Agitación formal y desconcierto ambiental es, en estos finales de siglo, lo que podemos observar en el espacio de la ciudad postmaterialista, tanto por lo que se refiere a la representación de sus arquitecturas como a los confusos epigramas de sus ornamentos. Todo parece indicar que el siglo tiende a cerrar su tiempo con una fragmentación de episodios espaciales y un pluralismo, «espíritu de la época», en sus formas. Exfoliación ambiental que ha transformado el «despótico y absolutista estilo internacional» en una heterogénea babel y en sus cimientos tienen precisa cabida las amplias taxonomías historiográficas: «pabellones blancos», «ornamentación distorsionada», «modernos intuitivos», «alta tecnología», «regionalismo *post*», «abstracción plateada», «colage deconstructivo», etc.; formas, estilos, diseños y técnicas sirven con eficacia a los procesos artificiales que configuran estos objetos autónomos de arquitectura, unas imágenes de la retórica arquitectónica solicitada por la eficacia simbólica corporativa. La categoría de lo «útil», la forma como expresión de la «función», hoy ya no son tan necesarios como transmitir la belleza que envuelve el mensaje, la función como el uso aparecen como signos secundarios en la cultura material de nuestro tiempo. De ello dan prueba evidente los últimos rascacielos construidos en Londres, París o Fráncfort, mediocres envolturas producidas por los arquitectos de empresa, «cajas» de doble envoltura, pretenciosos calidoscopios, que dan respuesta a las demandas simbólicas de las eficientes corporaciones. Estas desviaciones formales y estéticas venían anunciadas ya por la devaluación espacial de los principios homogeneizadores que aún destilaban los finales de los 60 y 70, en los reductos de la reconstrucción europea con las normas y códigos de estandarización industrial que

amparaba el segundo racionalismo europeo, tratando de dar una respuesta a la reconstrucción de la ciudad en el contexto de una economía de guerra para el proyecto de la arquitectura, junto a ello no fueron ajenos los hallazgos que ofrecía la recuperación «arqueológica» de las tipologías o los penúltimos escarceos racionalistas de la «tendencia», cuyos orígenes pretendían corregir los desvíos y abusos producidos por la especulación mercantil sobre el uso del espacio urbano y reflejar el papel corrector y crítico de lo que debería ser proyecto moderno de la arquitectura de la ciudad mediado ya el siglo. La crisis del objeto propugnada por los surrealistas se hacía evidente en la colonización simbólica de la estética mercantil. La decadencia de calidad, que señala Bárbara Tuchman, como síntoma general de la vida contemporánea, invade los tranquilos parajes de las torres de marfil donde aún se trazan las «arquitecturas de autor», herederas sin duda, de aquella mezcla explosiva surgida en los principios de siglo entre «ética industrial» y «estética liberal», y que ahora a final de siglo, bajo el influjo de diferentes y extravagantes arquitecturas, se pretenden resucitar entre los fantasmas nunca eliminados del pangermanismo neoclásico y la internacionalización informática del proyecto en el entorno de las sociales democracias postindustriales. De hecho, los grandes conjuntos de viviendas adornadas con las reliquias más costosas del postmodernismo militante se pueden entender como fantasmas resucitados, en parte tan bien acogido por la autonomía disciplinar de la pretendida «arquitectura de autor». Las experiencias realizadas en Berlín durante la década de los 80 son a todas luces elocuentes. Sus efectos modificadores en el espacio público reproducen unos edificios de arquitectura cómoda, compatible con las componentes simbolistas de la empresa moderna, y gratificadora para el narcisismo del arquitecto-profesor; aparentemente culta y diferenciadora frente al proyecto tecnocrático, complaciente con el contexto urbano que en ocasiones permite áreas libres de la contaminación del coche y sobre manera asequible para la instrucción de unas generaciones de estudiantes, que cursan sus estudios en facultades o escuelas y que con rudimentarios conocimientos de ornamentación distorsionada se gradúan como hábiles escenógrafos frente al extinguido espíritu

funcional. En medio de este tumulto cultural de esta narración enfatizada de los distintos elementos de arquitectura, los contenidos racionales del espacio que postulaba el último proyecto moderno para la arquitectura ha quedado relegado a una gramática de pleonasmos formales. La mirada de estos reformadores del espacio de la metrópoli de fin de siglo ha logrado, bajo la cobertura simplificadora de la «autonomía de la arquitectura», devolver a los clanes privados y familias acomodadas de los gremios arquitectónicos el protagonismo perdido, la ilusión aristocrática de ocupar la escena del espacio en la ciudad, mediante tautologías alegóricas en medio de una concatenación de manipulaciones formales y acontecimientos colaterales con la racionalidad del espacio arquitectónico donde todo debe resultar expresivamente fácil, sustituible y agnóstico. Renunciar a la utopía parece ser el reclamo de un sector acantonado de los epígonos de fin de siglo, para construir una arquitectura en clave de tiempo pasado. Un fundamentalismo clasicista de naturaleza pantanosa se aloja en los territorios de estos proyectos que, junto a una tecnología objetual de las «cajas blindadas», comparte los «campos de marzo» con el «monumentalismo de saldos» que facilita la tecnología de los inmateriales. Estado y ciudad, pensamiento y lenguaje arquitectónico, formas y funciones, escuelas y universidades, funcionarios y arquitectos, críticos y profesores, se agrupan en un compromiso sectario de mercancías y mercaderes de la forma para hacernos creer que, la arquitectura es un tema de variaciones, de simplicidad-complejidad, de *interface* contextual, de la desaparición de la escala... Un índice plural de redundancias estilísticas es lo que parece haber supuesto los movimientos tardo-moderno y postmoderno; a estos movimientos habrá que agradecer, tal vez, la degradación formal y la promiscuidad espacial de bastantes arquitecturas sobre la ciudad. ¿Qué nos queda de aquel «espíritu de la arquitectura» que se reclamaba en los períodos críticos de las vanguardias para la formalización del espacio urbano? A finales de siglo ya no es necesario ni para su propia comprensión morfológica de sus espacios. La metrópoli crece como un auténtico laberinto en cuyas fachadas se puede escribir toda suerte de alegorías. De nuevo un interrogante añadido. ¿Qué supuestos renovadores han signifi-

cado para con el espacio de la ciudad postindustrial, los principios correctores que se suponían desde los postulados de la *autonomía de la arquitectura*? La respuesta a pesar de los corolarios atenuantes que se pudieran esgrimir, no deja de ser decepcionante. Los resultados prácticos junto a sus manifiesto, teóricos, adquieren protagonismo en las páginas impresas del imperio editorial; una desinformación controlada omnipresente en los reductos universitarios y «suma arquitectónica» en la esfera profesional ampara y protege toda desviación hacia la «herejía» que pueda sancionar la crítica. El éxito de la prensa denominada de «imagen arquitectónica especializada» viene garantizado por el poder de fascinación que asume la transfiguración simbólica del espacio en los soportes de reproducción impresa, cuyo objetivo primordial radica en anular la conciencia crítica sobre el proyecto o edificio construido y mitificar al arquitecto como personaje exclusivo, como «marca registrada» consagrada por las sectas del poder editorial y las demandas del poder simbólico formalizador de la imagen. En este proceso el morador del espacio de la arquitectura ha sido expulsado en aras de una espacialidad recurrente, confeccionada con fragmentos acumulativos, formas-emblema, *mimesis* reductoras, que obligan a contemplar y vivir la espacialidad con una percepción de lo separado (*sineidesis*). Una arquitectura distorsionada, compuesta y deconstruida en los territorios de un proyecto de origen tecnocrático, abstracto, insensible y ficticio, por lo que se refiere al encuentro con la realidad artística que subyace en la cultura positiva de la civilización tecno-científica.

2. ACONTECIMIENTOS DE LA FORMA

Sin duda, estas consideraciones genéricas en torno a la falsa mediación simbólica de las últimas arquitecturas, al papel de teatralidad construida que se refleja en nuestros días en el espacio de la ciudad, se inscribe en un proceso más general, que podríamos denominar «acontecimiento de la forma»; es el poder de convicción que posee de la forma sin contenido, la reducción de lo real a simple imagen, que en las culturas actuales adquiere una función esen-

cial y que en arquitectura se transforma en espacios y formas de confusa convicción. El contenido de la forma arquitectónica ha sido vaciado y sustituido por su capacidad de *efecto*; la columna que soporta el vacío, la silueta que identifica la cornisa clásica, el frontón que simula el acceso, el juego aleatorio de materiales costosos, no tienen otra función que transferir su carga semántica, de propagar su capacidad de efecto, a ser posible fascinador. Nada debe extrañar que los proyectos mejor acogidos reflejen los testimonios del efecto: ilusionismo, artificio, gratuidad de la forma, estética *flash*, atracción por lo efímero, elementos arquitectónicos que constituyen algunas de las secuencias para componer las escenas del nuevo festín rococó en el que se reproduce hoy el espacio de la arquitectura. Pero el espacio de la arquitectura desnaturalizado de su experiencia de su mirada interior, pierde su capacidad de reflexión para edificar el *hábitat* del hombre, que en sus orígenes surgió como *idea-imagen*, al objeto de solventar las mínimas necesidades futuras: cobijo, actividad, relaciones, residencia, etc. se debatió más tarde como proyecto contra la angustia del hombre, angustia material y existencial para acomodarse en la naturaleza, para aceptar tener que aceptar en nuestra época un cambio sustancial al inscribir el proyecto del espacio en el que opera la arquitectura, dentro de los valores y estructuras que se desarrollan en la «segunda naturaleza técnica». Esta peculiar circunstancia pone en evidencia que para la construcción de este proyecto inédito, no parece que pueda aflorar, desde los principios de una espacialidad acumulativa de retóricas visuales ingenuas, de volúmenes deconstructivistas, y menos aún en contra de la efusión antibarroca con la que trataba de formalizar la ciudad y un capitalismo monopolista en expansión decididamente lucrativa en la década del desarrollo de los 60. De todo ello, y de los efectos de su contrapartida, la empresa *reformadora simbolista* en la que nos encontramos, somos testigos elocuentes y sufridores anónimos de esa autocracia elitista de los arquitectos del postmaterialismo, tardomodernos, vernaculares..., que han proporcionado esa amalgama de órdenes compuestos, esa normativa diluida de metáforas y alusiones para encarcelar la función, la forma y la construcción del propio espacio es un isomorfismo a escala mun-

dial, una especie de «estilo internacional reciclado» en un eclecticismo ambiguo que deslegitima el papel creador de la arquitectura. El cansancio formal, la estafa provocadora en la que se dibuja la espacialidad metropolitana, los episodios colaterales alrededor de lo arquitectónico, configuran una renuncia al proyecto innovador, una cobertura neutral del pensamiento crítico de la arquitectura, neutralidad psicótica, en la que el «último arquitecto» trata de encontrar cobijo y gratificación para sus irreflexivas prospecciones en el territorio del proyecto. Para algunos críticos, no sin cierto cinismo, parecen aceptar este «virtuosismo expresivo» del espacio tardomoderno como un dato decoroso: «El espacio tardomoderno, para algunos arquitectos, es la expresión de un quietismo decoroso, de una neutralidad y agnosticismo honesto respecto a una sociedad incapaz de precisar que debe valorarse.» Frente a esta indecorosa pasividad, se hace necesario un diálogo crítico, positivo innovador entre el ser y el devenir del pensamiento arquitectónico. Frente a esta concepción del proyecto de la arquitectura como la que esgrimen los saberes del dibujante, hábil comediante para diseñar las formas y los espacios del simulacro, parece imprescindible recuperar otras propuestas, iniciadas hace más de dos siglos sobre los problemas de la cantidad, el «cobijo ausente», en el *hábitat* de las sociedades sobresaturadas de nuestro tiempo, propuestas aún por asumir como proyecto prioritario en la espacialidad contemporánea. Redescubrir la idea de lo nuevo en la espacialidad de los tiempos que vivimos como un valor positivo a incluir en los lugares que la época tecnocientífica comienza a edificar. Replantear las indagaciones entre la forma de la arquitectura para la ciudad metropolitana de hoy y la función del edificio arquitectónico en la misma; en definitiva, renovar la recuperación de la arquitectura como lugar prioritario en la utopía del *hábitat* humano. El espacio de la ciudad ha sido testigo de cómo el funcionalismo de los años iniciales del siglo, se transformó en rudo productivismo inmobiliario, de qué manera el «estilo internacional» concluía en insoportables estilemas que soportan los alfabetos regionales, pabellones blancos, o los simples decorados de la derrota, y cómo el espacio imaginado para la ciudad en los albores del siglo, se ofrecía en trastocado producto

económico, tecnificado e indeterminado en los hipermercados de las sociedades metamaterialistas. Un interrogante final, ¿es posible pensar y proyectar para el espacio de la arquitectura una respuesta coherente con su tiempo desde los supuestos del arte y de la razón? Para tan recomendable aspiración habrá que destruir el maleficio en el que se ve inscrita la palabra arquitectura y desalojarla por los testimonios nuevos de una *antiarquitectura*, de la arquitectura del tiempo naciente, construida desde los reductos de una sensibilidad moderna más anónima y menos subjetivizada, capaz de integrar la heterogeneidad de las culturas que rodean el «espíritu de la época» y que permitan reequilibrar y armonizar las tensiones en las que se debaten las dos naturalezas, ya evidentes, y por las que discurren: espacios, lugares, formas y territorios de nuestro tiempo. Un tiempo, como insinúa María Zambrano, «que brota sin figura ni aviso, que no tiene movimiento alguno, ni parece haya venido a eso, y que al no tener figura, de nada puede ser imagen... Un tiempo solo, naciente en su pureza fragante, como un ser que nunca se convertirá en objeto divino».

3. CIUDAD ES EL NOMBRE DE NUESTRA CONVIVENCIA PERDIDA

Escasos son los testimonios de optimismo, que aún nos quedan, al contemplar la ciudad, la *ciudad moderna* con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que concluye. De su grandeza aún brillan «oasis oxidados» de sus períodos de esplendor, sendas solidificadas para los territorios de locomoción, que invadieron el valle y profanaron el lago. Artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones se confabulan con las dunas de arcilla, al modo de monolitos perforados donde cobijar a los vagabundos del motor, soberanos de estos lugares de destierro. Rascacielos y conflictos sociales, heterogeneidad de instintos, y eclecticismos de confusas formas, acogido todo ello a esas «geometrías inciertas», por las que discurren las ambiciones automatizadas del nómada telemático. ¿Serán estos escenarios fragmentos consolidados del drama que acontece en la metrópoli de fin de siglo?, o por el con-

trario ¿incipientes praderas del edén urbanizado, preludio para seguir imaginando los lugares del ensueño ligero en los que desembarcará el siglo venidero? Los nuevos tiempos de la razón, marcaban como ya he señalado, por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio que esperaban del progreso; de manera que *tiempo y cambio* se consolidaron como un binomio solidario del progreso y la razón. El tiempo pronto se apresuró a depurar y esclarecer los discursos de la promesa, y con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos de los «efectos grandiosos». Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad y las formas de vida en la misma una situación más gratificante, en la esperanza que la arquitectura podría proyectar sus formas en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado de la revolución industrial que pretendía garantizar, bienestar generalizado en el nuevo paisaje del humanismo social. Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía la noción del cambio, de manera que la ciudad se construiría *ex novo*, en dos estrictos parámetros, o si se prefiere, en una síntesis conceptual, alimentada por la utopía que por su propia naturaleza sería dilatada en el tiempo y en una espacialidad alegórica concebida para formalizar una ciudad donde pudieran crecer los nuevos valores del hombre melanizado. Fueron, pues, tiempos de cambio para los ámbitos de la ciudad, y en su tránsito se pretendió edificar la nueva arquitectura en el contexto de la utopía moderna. El proyecto moderno de la arquitectura y su consecuente construcción de la ciudad, sufrió, como sus propios habitantes, desaliento y cierta desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos». Para reducir tan inmerecida prueba se acudió a una terapia mal administrada; mitigar el sentimiento o eliminarlo con las endurecidas sombras de la función, incorporando ciertos apartados de la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males. Al juzgar que la ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir espacios habitables, además de poder eclipsar los caducos estilos de los tiempos precedentes. Mientras tanto, revolución y vanguardia se institucionalizaban en las taxonomías ambiguas del estado burocrático moderno, en totalitarismos ideo-

lógicos y sociales democracias. Desapercibido paso por aquellos tiempos los fundamentos neoliberales y absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio del estado protector y el ideario en el que se fundaban unas sociedades orientadas hacia la civilización del lucro. El espíritu deslumbrante de la nueva arquitectura se iba oscureciendo entre las triunfales conquistas plásticas de las vanguardias y ante el sentimiento de pasión que se apropió del manejo y manipulación de la materia. La manera de interpretar el mundo desde la arquitectura quedó alojada en los perfiles de la función, y tan singular invasión llegó a erosionar la forma. Al margen de la función, se llegó a acuñar, la forma no tiene razón de existir. Por entonces, se comenzaba a percibir en los incipientes espacios de la ciudad moderna que al «hombre sin atributos» le resultaba difícil subsistir, rodeado sólo por tantos tubos de ensayo y contemplador de aquella arquitectura de «baladas funcionales». Poco a poco la arquitectura se reducía a distribuir una serie de objetos aleatorios en la periferia urbana, donde sus formas hacían explícito, que habitar aquellos lugares era tanto como aceptar el hecho de una convivencia perdida. La dimensión sublime del «bello objeto arquitectónico» diseñado para la ciudad, encerraba, a pesar de su intrínseca belleza, un cierto grado de perversión, pues el «Nuevo Espíritu» legitimado por unas minorías heroicas, intentaron suprimir los espacios de la historia en beneficio de aquella tautología de la emblemática función. No obstante, la dura secuencia de tan alienadas ecuaciones mecánicas permitiría abrir otras orientaciones, tan escueta referencia funcional, entre ellas al acontecer poético. El arte asumió la responsabilidad de hacer aflorar al mundo las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron solidariamente la modernidad del mundo ético. Iluminadores discursos de ruptura afloraron en el mundo interior del artista: del surrealismo, abstracción. Sus mensajes reunían un conjunto heterogéneo de expresiones, pero también una gramática para construir los nuevos discursos de los espacios sociales de la época, a pesar de que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones

de un pretérito ya consumado. El artista militante mostraba, a través de sus obras, los entornos de la utopía al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna. La ciudad, desde sus visiones axonométricas, hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador de estos grabados imaginarios en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplara un laberinto en expansión permanente. El «estilo internacional» concebía el crecimiento de la ciudad como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la esperanzada sociedad industrial. El ideario de los pioneros; reclamaba obras de buena arquitectura para la ciudad moderna y sus proyectos, evidencian en algunos de sus edificios el anhelo de los primeros utópicos, constructores de espacios repletos de un idealismo social que apenas reflejaba la complejidad y diversidad de las variables metropolitanas del tiempo naciente. Sus croquis registraban los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los amuletos estilísticos que el transcurrir de la historia habían sedimentado sobre la ciudad; en definitiva, arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal. La arquitectura de la ciudad industrial, como en tiempos del Renacimiento, precisaba también de unos códigos compositivos; debería venir acotada por las prioridades del nuevo espíritu, con los materiales de la revolución industrial, invadiendo la apacible traza burguesa de la ciudad precedente. Todas las batallas tendían hacia la conquista de la vieja ciudad para formalizar los agresivos itinerarios del autómatas residencial o del nómada telemático del fin de siglo, en los que se había convertido el ciudadano de los viejos burgos. La utopía moderna soñó para la ciudad una forma perfecta y casi definitiva. El «azar» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual. El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando

sus edificios como objetos autosuficientes dentro de los principios que rigen la segunda naturaleza técnica. Pero los edificios, que obedecen a las leyes del cambio de la función, apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería; algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello. El «Nuevo Espíritu» de la utopía moderna, primera aurora de la razón entre brumas, postuló un proyecto para la ciudad del siglo xx, reductiva en sus elementos expresivos, amputada de recuerdos, cautiva y prisionera de la idea, inauguró eso sí, la nueva dimensión del tiempo y se transformó en utopía negativa, en lugar sin residencia apacible, la ciudad moderna mitificó la máquina, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse, a decir verdad nunca sabremos a qué se llamó la ciudad moderna.

4. METRÓPOLI Y CAMBIO TECNOLÓGICO

El desarrollo metropolitano, los crecientes cambios tecnológicos, la producción del espacio habitable, las nuevas relaciones de la empresa con los modos de construcción tecnológica, la crisis del proyecto de los arquitectos para con los escenarios industriales de la ciudad o los nuevos paisajes de la «condición metropolitana», son algunas cuestiones que hoy se enfrentan a los *modelos* de ciudad preconizados por las vanguardias europeas de principios de siglo y a los postulados ideológicos precedentes que han sustentado la formación del patrimonio urbano y ambiental que vivimos. Quizá ningún proceso como la transformación y metamorfosis de la ciudad actual, sus símbolos y signos, su desarrollo material, pueda representar en la actualidad mejor laboratorio de experiencias para explorar algunos de estos horizontes donde se perfila el imaginario físico y formal del acontecer de esta «condición metropolitana» en la cultura de hoy. Cambio de signos y formas, espacios y lugares, modos de pensar y expresarse, han surgido en torno a esta simbiosis de la ciudad-metrópolis. El análisis de su morfología, el debate de las estrategias y tensiones que su evolución ha provocado, las opciones que puede ofrecer la instrumentalización técnica de nuestra



civilización en los escenarios metropolitanos del inmediato futuro, son apartados de reflexión que nos interesa descubrir desde nuestros enajenados modelos de ciudad en los finales del siglo xx. Tres referencias, entre otras cuestiones críticas, me parecen procedentes de consideración y que inciden de modo anárquico en la evolución de la ciudad actual y en especial de la europea hacia esa morfología metropolitana producto de los efectos de la distorsión mecánica y medioambiental que lleva implícito su desarrollo. La ciudad concebida como imagen de una *metrópoli poliédrica*, que se enfrenta a la ciudad consolidada, ciudades históricas, conjuntos urbanos de la burguesía ilustrada, eclecticismo industrial, y que se configura como un archipiélago utópico de la razón técnica, manifiesta en diferentes territorios hoy consolidados como tales metrópolis, entre otros, Tokio, Hong Kong y México. La *ciudad desintegrada* no sólo en su morfología global, lugares pintorescos o escenarios del encuentro con el paisaje natural, sino desmembrada allí donde la tradición consolidada por la historia ha sido secuestrada por la conciencia racional del «proyecto moderno». De esta desintegración surge una crítica a la ciudad consolidada y centralizadora frente a las nuevas exigencias de *movilidad* y *comunicación*, dos símbolos referenciales de la condición metropolitana, París, Berlín, Londres en el entorno europeo. La ciudad como *escenario confabulador de lo metropolitano*, donde la lógica de la producción y las estrategias del riesgo empresarial configuran los nuevos territorios del universalismo tecnocientífico. Esta tercera referencia plantea la propuesta de una intervención urbana global. La vieja ciudad, abate sus símbolos y se confabula con los signos de la condición metropolitana; reconocimiento de lo diverso, espacios en permanente cambio, tecnológicamente abierta, ligada al peligro de la destrucción del medio natural y dispuesta a aceptar el *marketing* del falso pluralismo de imágenes como signo de modernización, representadas en arquitecturas híbridas y aleatorias, de imágenes sin tiempo y sin espacio, donde la mirada de los que la habitan, ya no se pregunta por el sentido de las cosas.

5. PROYECTO DE ARQUITECTURA Y METRÓPOLI

Aquel concepto esbozado por Burchard que entendía «el Estado como obra de arte», no tiene ni en la ideología ni en la sensibilidad de los «príncipes mercantiles» de la sociedad contemporánea, la fuerza y la capacidad de decisión como en sistemas tan contrapuestos como aquellos que se plantearon durante los períodos del Renacimiento, Barroco, o Neoclásico. El absolutismo de la época llegaba a equiparar el poder a un ejercicio despótico ilustrado, «huella de fama en sus acciones, señalaba Maquiavelo, esto es imagen de hombres grandes y excelentes». También resulta difícil de comprender hoy el espacio público que se construye en la ciudad entendido como un territorio fronterizo con los ideales de la República de Platón. La planificación y construcción de estos espacios se verifica mediante una segregación de funciones, de usos concretos, de imágenes polisémicas, espacios burocráticos, mercantiles, espacios del mercado, de intercambio, de ocio y relación, en redes de tramas de la comunicación, salud física, deporte o fiesta. Espacios de la casa-habitación y lugares donde acoger la muerte, espacios-objetos donde se reproducen las múltiples relaciones de la vida, espacios de la paz y la guerra en los finales de la ciudad. Esta transformación de lo urbano en metrópoli no debe entenderse como una apacible domesticación de la naturaleza, sino más bien como la mercantilización de la experiencia sobre el *hábitat* humano. Ante esta ruptura que provoca la condición metropolitana entre cultura y naturaleza, entre construcción tecnológica de la ciudad y desarrollo de la experiencia socio-cultural se abren algunos interrogantes: ¿Existe en el poder del sistema mercantil el proyecto para poder configurar y definir la imagen del espacio de su tiempo que debe construir la arquitectura en la metrópoli?, ¿dónde reside ese poder y quién lo sustenta?, ¿el poder real requiere para la conquista de los territorios de la metrópoli los valores simbólicos que se hacen eloquentes en la arquitectura? y ¿sigue siendo la arquitectura el artificio capaz de operar como objeto semántico en una cultura de intercambio mediático y despliegue de tanto aparato técnico de reproducción, y con tantos simulacros virtuales en la representación

de la escena urbana? Las respuestas que hemos podido contemplar en las últimas arquitecturas de la ciudad, las visiones tardomodernas y sus transparencias cristalinas, nos hacen patente que el papel asignado al proyecto de la arquitectura en lo que tiene de proceso de producción del espacio habitable, está siempre atento a convertirse en pura materia mercantil incluidos sus propios valores artísticos o tecnológicos. Este proyecto para intervenir en la metrópoli ha de superar sin lugar a dudas la banalidad arquitectónica presente, sometida en tantas ocasiones a la estupidez gratuita. Al entender la arquitectura como una cuestión de estilo o de voluntad artística, restrictivamente lingüística, en la que tanto se afanan los «arcaicónovísimos» proyectos de las últimas arquitecturas.

6. AUTONOMÍA DE LO ESTÉTICO

Han cambiado mucho las demandas psicológicas y las actitudes sociales de los habitantes de la ciudad; un cierto abismo surge entre la intención del proyecto de lo urbano y el uso que de estos espacios verifica el ciudadano que los utiliza, de hecho así lo manifiesta y la historia del proyecto moderno de la arquitectura y los edificios de muchas de sus áreas urbanas sobre la ciudad, sus símbolos y la iconografía de sus signos, sus diseños vienen alimentados por una mal entendida autonomía de lo estético y son estos mismos factores los que se han transformado en procesos disolventes para los espacios de la ciudad promovidos por la seudocultura de este «proyecto moderno». El Estado, hoy, se aleja bastante de aquella concepción de «la ciudad como arte global» acariciada por Burckhardt, y se diluye en múltiples informaciones para entender al final la metrópoli como un objeto mediático mercantil, que ha de levantar sus escenarios espaciales contruidos y formalizados por el modelo que se deriva de las estructuras económicas que lo hacen viable, y cuya cualidad primordial reside en el valor pragmático de lo útil, en la lógica del valor de mercado en la cuenta de resultados. Este pragmatismo por lo que se refiere a las características formales del proyecto de los arquitectos se traduce en un isomorfismo espacial, que

viene a ser una versión renovada del «estilo internacional», ahora con un abundante código de características eclécticas que tienden a confundir la identidad en la ciudad y a favorecer la ruptura entre persona y medio urbano. La persona disociada dejó el corazón en la ciudad herida por la muerte industrial y trata ahora en lo que es la ciudad confusa, asimilar con inequívoca esquizofrenia las promesas que anuncian sus luminosos mensajes. El proyecto de la arquitectura no ha abandonado la conciencia interna que llevaba implícito en su afán reformador y que caracterizó los tiempos heroicos de los maestros constructores, pero esta conciencia viene sujeta y es prisionera de la primacía del *valor mercancía* y su expresión queda reseñada en la serie de arquitecturas, edificios y conjuntos urbanos que se suceden en los territorios de la metrópoli moderna y que se caracterizan por una auténtica *desmaterialización del espacio habitable*, que se hace elocuente en el difuso «experimentalismo» en torno a los materiales que proporciona la innovación industrial aplicados generalmente a recubrimientos en la composición de fachadas, volumetrías de arquitecturas de trazado minimalista alternando con deconstrucciones geométricas informales cuya razón compositiva tiende a la disgregación y degradación de los códigos clásicos, en una fragmentación aleatoria de elementos arquitectónicos relegados a ejercicios simplificados de semántica historicista.

Un claro principio de expulsión y marginación del protagonismo de la planta, de la proporción y la escala en el desarrollo del proyecto, en su ausencia el recurso de la trama diagonal como garantía de modernidad entre interior y exterior del espacio. La autonomía de los procesos de representación permite una amplia gama de producción de simulacros, un sistema de signos o recurrencias formales ajenos a la realidad constructiva, alejados de cualquier significado funcional; no es de extrañar, por tanto, que la sección del espacio sea ignorada o desfigurada en múltiples alusiones, y el sentido de la coherencia del cubo espacial marginado de cualquier referencia habitable. La ciudad hace algún tiempo que ha desaparecido como lugar donde reside la memoria, de la misma manera que se hace inviable la construcción subjetiva de lo real entre los muros pantalla de la comunicación mediática. Tipologías sin función real,

isomorfismo espacial, materiales lábiles y efímeros, técnicas diversificadas para enfatizar el detalle o potenciar el fragmento del signo arquitectónico, son algunos de los factores que configuran los símbolos de la expresión arquitectónica que construye la condición metropolitana. La persuasión retórica de la forma que alimenta el último proyecto del arquitecto, le permite aun el espectáculo de construir los arquetipos de la realidad virtual de la arquitectura, unos espacios sin límite en el tiempo y sin referencia a la conciencia individual y al orden social. La mitificación del capricho arquitectónico que se puede observar en tantos edificios y el anhelo de hacer evidente que el espacio que hoy construye la arquitectura es solidario con *su tiempo* y con *su precio*, son algunos de los supuestos ideológicos que ordenan las tesis centrales del último proyecto de la arquitectura del poder mercantil.

7. LOS LUGARES DE LA METRÓPOLI: MOVILIDAD, INFORMACIÓN Y CONSUMO

Una lectura en torno al *hábitat* de nuestras ciudades nos presenta el papel que ha ocupado la arquitectura moderna, como un asunto de expresión plástica acaecido en los «felices» años 20, como un fenómeno, evidentemente constructivo, que acogía sin el menor resquemor crítico los dogmas revolucionarios de la mirada plástica y asumía sin rubor los deseos de trascendencia implícitos a todo el arte moderno, sepultando bajo las frías trazas de la función el sentido poético de todo objeto artístico. Junto a la pérdida del aura del proyecto se enterró después el entusiasmo por la técnica de la que era solidario. La condición metropolitana sólo parece admitir la cultura de la acción por el beneficio además de la del silencio frente a las demandas del sentido poético del espacio donde habita el hombre. Los silencios minimalistas con los que desean construir sus propios monumentos los arquitectos de la ironía, el silencio como símbolo de la *desmaterialización* de nuestra época, etapa sumida en un reduccionismo cultural que enaltece de manera alarmante la pérdida de los sentidos. Es cierta la crítica que presenta la

forma de interpretar el trabajo de los arquitectos frente al proyecto de la ciudad, como las propuestas del demiurgo. El proyecto del edificio concebido en los límites y programas de una morada concreta, se traslada como única referencia compositiva para organizar la complejidad y diversidad de la ciudad, desde las secuencias de la ciudad industrial de A. Ganier a Le Corbusier, de la Brasilia de L. Costa a L. Khan, son ejemplos más que elocuentes de estos ejercicios de cosmética planificatoria realizados desde la mirada del arquitecto y del consiguiente fracaso como formas de producción del espacio habitable en la ciudad industrial contemporánea.

8. MITOS NEUTRALES

La condición metropolitana lleva implícito en su acción invasora una demanda por lo «indefinido e infinito», insaciable en su apetito por la conquista del territorio. La metrópoli es ante todo fascinación por los fenómenos de la *velocidad* y *rapidez* y desarrolla un alto grado de función en la distorsión de los sistemas planificatorios del orden caótico establecido. La forma metropolitana adquiere los signos de la *dispersión* y el *exceso*, que la ciudad anterior, burguesa o industrial no puede admitir en los tejidos consolidados por el acontecer de la historia. La espacialidad rural hace tiempo que ha desaparecido bajo los lazos de la autopista, *movilidad* y *tecnología*, *suministro* y *consumo*, *energía* e *información* reflejan en sus infraestructuras todos los signos de la expansión sin límites, junto a la incapacidad de proyectos críticos e imaginativos para controlar estas hipertrofias del crecimiento urbano. Nuestras ciudades no soportan, en el espacio acotado para el deambular urbano, la dispersión agresiva del tráfico motorizado; no admiten el exceso de promiscuidad que generan los desperdicios y materiales reciclados, la monstruosa calidad ambiental, la manifiesta violencia en la rutina de este acontecer urbano, donde apatía, ironía, fanatismo o costumbre ya forman parte de los modos de comportamiento en los lugares de la metrópoli. Así, la «modernidad reciclada» bajo los excesos del desarrollo metropolitano se convierte en un símbolo

destacado de explotación del territorio, de modo que agudiza la destrucción del medio natural y degrada las formas más significativas del progreso de la técnica convirtiéndolos en pura mercancía de trueque. Si el proyecto del arquitecto para con la ciudad quedó hace tiempo acorralado en una serie de respuestas fuera del tiempo, los nuevos lugares de la metrópoli, no han recorrido mejor suerte con los programas de desarrollo, las políticas territoriales, los planes de ordenación y edificación regional. Todas estas acciones acumulan junto al fracaso de sus formas la impotencia de unas técnicas tendenciosamente aplicadas y que vaciadas de su verdadero sentido creador operan como «mitos neutrales», como verdaderos artefactos técnicos que deforman la realidad del espacio. Carentes de emoción, su objetividad especializada se manifiesta en tantos lenguajes fragmentados y aleatorios que dispersos por la ciudad reproducen la mediocridad ambiental que ha de soportar el habitante de la metrópoli. Su único recurso es formalizar el espacio de la ciudad desde los *modelos normativos* que establecen los principios del horizonte técnico-científico moderno, en el que acontece de modo evidente la fragmentación de una existencia encapsulada y en los que se inscriben los postulados de esta condición metropolitana. Si la ciudad industrial adquiere su estatuto como símbolo urbano mediante la reurbanización de las desoladas periferias y en la renovación de edificios con imágenes arquitectónicas apoyadas en los postulados de la transparencia escénica de las cortinas de cristal o en las formas fantasmagóricas de los calidoscopios deconstruidos. El desarrollo de la metrópoli actual se configura como una cadena de fetiches tecnológicos diseñados como apriscos de arquitectura espectacular donde alojar transitoriamente las familias de mercancías. Cada vez con mayor insistencia se hace necesario rememorar y aplicar al discurso tecnológico que la arquitectura ha de abordar sobre la construcción física a la metrópoli, hoy en gran parte ausente, la subdivisión kantiana de las facultades: «razón pura, razón práctica, juicio», pues el itinerario más razonable parece pasar a través de un cambio radical en la visión de la tecnología (G. Vattimo).

9. OCASO DE LA CIUDAD. CONSTELACIÓN METROPOLITANA

Durante todo el agitado y al mismo tiempo innovador siglo que concluye, la lógica de la arquitectura ha sido suplantada por razones que no pertenecen a la razón de ser de la propia arquitectura. La ciudad no se construye con el proyecto de la arquitectura ni de acuerdo con los principios de la ciencia urbana; la metrópoli se va conformando mediante un proceso encadenado de técnica, procesos industriales y mercado que desemboca en los actuales programas de producción y transformación de nuestro espacio mediáticamente estimulado, de los que se da noticia al desplazado cliente anónimo de los territorios metropolitanos, lugares alejados de una salida, de manera que habitamos nuestros lugares y entre penumbras de formas sin sentido. Muchos proyectos y múltiples técnicas para edificar diferentes espacios han tratado de llenar los vacíos del lugar, aún por construir, de nuestro tiempo. A modo de introito, las primeras décadas del siglo intuían la ciudad moderna como un entramado ordenado de «memoria geométrica» que trataba de exhumar el principio del orden, ligado como no podía ser menos a un postulado de poder. La ciudad crecía en metáforas disimuladas como «mancha de aceite» y la arquitectura ofrecía más la cobertura de la imagen que las razones de su forma. Más tarde el habitante de la ciudad se transformó en espectador de lo urbano, el ciudadano y el lugar quedaron definitivamente escindidos, lo mismo que la arquitectura y su técnica edificatoria. Materia y forma, función y uso, bien anclado el siglo, la ciudad crecía invocando la necesidad de hacer inteligible la ambivalencia y discontinuidad de estos términos, tal vez porque la lógica capitalista que opera en el entorno de la *ambivalencia* se articula bien como principio de la complejidad, término que llegará a dominar la condición metropolitana en el ocaso de la ciudad industrial. Ambivalencia en los contenidos del espacio de la ciudad y complejidad en el proceso material de su construcción, la arquitectura, guiada por un afán de la falsa subjetividad creadora de sus arquitectos, no ha podido superar su complejo de inferioridad frente al trabajo del artista y no hace más que verter en sus proyectos apóstrofes expresionistas de la

plástica moderna dejando patente esta dudosa huella subjetiva, de manera que el espacio de nuestros edificios permanece fiel a la limpieza que efectuaron los funcionalismos iniciales.

10. INTEGRISMO TÉCNICO

El cubismo estructuró a muchos arquitectos en el diseño de los espacios abiertos y a concebir la planta libre que recomendaba la mirada del pintor sobre la ciudad, la abstracción dejó dibujadas bellas páginas del minimalismo constructivo y el surrealismo trató de amparar las frías y transparentes paredes con las huellas de los signos del sentimiento. Luz, materia y espacio han sido valorados en los espacios de la ciudad como visiones pictóricas o escultóricas y en la actualidad como ritualizaciones publicitarias más que entendidos estos espacios desde el acontecer de la arquitectura, como *summa*, en definitiva, de actividades creativas. El ocaso de la ciudad industrial deja abierto una serie de interrogantes en el proyecto e intervención que a la arquitectura le corresponde como actividad creadora para con la construcción de la metrópoli contemporánea: ¿cómo intentar buscar e indagar el «sentido del lugar» en los territorios desmesurados de las transacciones financieras donde pueda habitar la dignidad del hombre?, ¿de qué modo se plantea en los entornos del «integrismo técnico» (P. Virilo) el proyecto de morada, en donde de manera tan eficaz triunfa la razón instrumental de la acción neoconservadora?, ¿cómo equilibrar una civilización que aún hunde sus raíces en un mundo de herramientas de miserias, aún adscritas al mundo agrario, junto al desarrollo del despilfarro de objetos de diseño de la fase industrial y tecnológica?, ¿acaso la nueva condición metropolitana ha de seguir reproduciendo los valores del consumo como única finalidad pragmática del entramado social y el orden visual del simulacro como modelo de su formalización espacial? El desarrollo material y formal de la metrópoli a finales de siglo en el entorno de los países industrializados, nos permite indagar la ideología subyacente del proyecto «neoconservador» que construye y desarrolla los ingentes conglomerados metro-

politanos. Esta ideología integra o trata de compatibilizar libertades, democracia liberal y capitalismo tecnológico moderno, bajo los «ideales» de nuevo recuperados del «progreso», apoyados ahora en un nuevo soporte ideológico, en los valores morales del éxito económico y en la hegemonía totalitaria de la razón instrumental de la técnica. Este proyecto neoconservador aplicado al desarrollo de la metrópoli se aleja de cualquier presupuesto crítico y socialmente transformador del nuevo *hábitat* contemporáneo, las opciones de una técnica poderosa cada vez con mayor control totalitario, se alejan de los fines morales de la razón. Este poder que alberga la razón instrumental de la técnica opera bajo políticas de una economía que renuncia de manera despiadada al concepto de morada para la residencia del hombre y a la cultura de toda memoria histórica, introduce la arquitectura en el museo, anulando todo su poder crítico y congela la ética de las vanguardias en apartados sociológicos del sentir democrático liberal. El inmenso poder tecno-informativo ha roto la percepción de la realidad y crea una esquizofrenia mediática que escinde la propia condición humana. A la mirada cotidiana le resulta difícil entender el nihilismo espacial que invaden los signos en el territorio de la metrópoli. La ciudad desaparece como lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva, como territorio de nuestra propia existencia. En su lugar una arquitectura virtual eleva sus muros pantalla sin geometría alguna, ni en el espacio ni en el tiempo. Símbolos, signos y emociones, de una realidad abstracta y lejana que denominamos metrópoli, donde sólo se albergan los «misterios» de la mercancía y el acto de vender como suprema liturgia del credo mercantil.

Epílogo español

I. ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DE HOY

Durante los siglos xvii y xviii la villa de Madrid adquiere el rango de capital de Estado y se transforma en punto de referencia para las diferentes manifestaciones socio-culturales en el resto del país. No resulta extraño que las diferentes aportaciones urbanístico-arquitectónicas que se construyen en la ciudad adquieran en ocasiones el rango de arquetipos a imitar.

Junto a este modelo centralizador de la administración política se desarrolla en paralelo el crecimiento y consolidación de una ciudad industrial, Barcelona, que abierta a las culturas europeas y consolidada por el ascenso de una burguesía textil primero e industrial después, asumirá el papel de gestionar la modernidad en la España de principios de siglo. De manera que el proyecto de la arquitectura sobre la ciudad española en el siglo xx se caracterizará en sus orígenes, por una bipolaridad morfológica, de *características eclécticas* por lo que se refiere a los rasgos de la arquitectura madrileña, y «*manifiesto de la modernidad*» en cuanto al proceder constructivo del pensamiento espacial catalán.

La componente ecléctica de la arquitectura de Madrid hunde sus raíces formales y compositivas en la contundencia racionalista de Juan de Herrera y J. Bautista de Toledo, en las modestas aportaciones del barroco madrileño, en los singulares edificios del urbanismo neoclásico ilustrado. Juan de Villanueva y en ese heterogéneo cúmulo de invasión de formas culturales y síntesis de propuestas

que significó el siglo XIX; curiosa sintonía con la que concluye el final epigónico de este siglo XX.

El trabajo del arquitecto ecléctico lleva implícito un proceso de síntesis y una actitud de apropiación mimética de la forma (estética de la *mimesis*). Su cualidad compositiva, reclama una enfatización extrema de la forma, generalmente tamizada y a veces caricaturizada por la lógica económica. Su tensión espacial como mediadora de la gestión política, de manera que el poder real pueda manifestarse a través del modelo simbólico. Sintetizar lo múltiple de la diversidad cultural del país, y de los diferenciales socioeconómicos de las regiones..., ha sido por lo general la condición formal impuesta al proyecto de estas arquitecturas.

La ciudad, centralizadora del poder del Estado, alejada de los centros urbanos y culturales europeos, sometida a las variables políticas y acosada por la tensión que suscita esta hegemonía en el resto del país, se verá constreñida a reflejar estas tensiones, en una arquitectura cuya espacialidad trate de equilibrar las demandas que suscita un entorno tan antagónico. Madrid se construye con una espacialidad pública de *reducida escala* y una arquitectura de formas elocuentes, que acude a diferentes fuentes y estilos, expresionismo barroco, manierismo neoclásico, nacionalismo costumbrista, racionalismo europeo, neoimperialismo, movimiento moderno tardío, hasta los últimos episodios postmodernistas. Todo este itinerario estilístico representa alguno de los apartados y tentativas con las que la capital del Estado trataba de configurar el prototipo compositivo de la arquitectura en la ciudad.

La busca de la «modernidad» en el espacio social de la época, con las excepciones que se quieran, habrá que buscarlas en las respuestas que desde Barcelona se formulan a través del *Art Nouveau*, la singular figura de Antonio Gaudí, la intencionalidad ética y de crítica política que encierra el grupo del GATCPAC o la cuadrícula achaflanada de Idelfonso Cerdá. Episodios arquitectónicos y urbanísticos que tendrían una modesta réplica en el acontecer arquitectónico madrileño; con los regionalismos populistas, las enfáticas sedes bancarias de Antonio Palacios, la aventura racionalista interrumpida del *Campus* Complutense de la Moncloa o la invocación

geométrica a la linealidad de Arturo Soria. En suma, un discurrir éste de los primeros 20, paralelo al curso artístico del siglo XIX, cuyos esfuerzos se centraban en cómo poder conjuntar la tensión dialéctica en los *modos de construir* los edificios con los estilos históricos revisados y las *maneras* de importar y reproducir las formas nuevas.

Sobre el fondo de estas tentativas aparecían en la arquitectura de la ciudad los recursos emblemáticos que postulaba la *cultura del Novecento*, movimiento cultural de entreguerras (1914-1940) y que cifra sus propuestas en la busca del *estereotipo del confort*, por parte de la burguesía industrial, que consciente de su papel histórico tratará de formular un vocabulario arquitectónico tranquilizador, frente al «radicalismo funcional» de la razón industrial y así organizar la presencia del edificio en la ciudad bajo la cobertura de un sutil neoclasicismo depurado y simplificado, rompiendo la continuidad del edificio mediante livianos bajorrelieves en sus paramentos y una fenestración de marcadas simetrías.

La Guerra Civil del 36 genera, entre otros dramas, una ruptura ideológica que convulsiona todas las tendencias iniciales que postulaba el Movimiento Moderno en Arquitectura, como presupuesto de la *razón* y del *progreso*. Reconstruir la ciudad abatida, será el proyecto inicial para el nuevo régimen. Arte y Estado quedarían marcados por una dependencia «religioso-militar». La ciudad, concebida como una poética de artificios espaciales, equidistante entre el individuo y la sociedad, de manera que postulada la simetría como fundamento compositivo se debería plasmar en la nueva ideología arquitectónica y ser beligerante hacia toda recuperación formal de la racionalidad de los 30. La preocupación estética de un Eugenio D'Ors, enfrentando el canon mediterráneo como clásico geométrico y lo nórdico como liberal y romántico, entre otros argumentos, apoya las inclinaciones estéticas hacia los bordes de una metafísica fascista. D'Ors no dudaría en identificar las líneas de una geometría simétrica como un rasgo de fidelidad.

2. RECUPERACIÓN DE UN PASADO GLORIOSO

La arquitectura que se construye y reconstruye durante los años iniciados en la década de los 40 ofrecerá dos orientaciones complementarias. Una de fidelidad a la ruina reconstruida en su identidad maltrecha junto a una arquitectura de Estado; abstracta, e insensible a la época, y construida para una realidad ficticia. El Estado, la Iglesia, la incipiente oligarquía bancaria junto a una burguesía urbana, agraria, industrial y comercial, apoyan en la década de los 40-50 los proyectos de una arquitectura anclada en la práctica de la nostalgia como práctica activa. La idea de la recuperación del *pasado glorioso* se hace patente en las grandes construcciones que acomete el nuevo régimen. La burguesía se inclinaría por la vieja estética militar, entrelazada con un híbrido eclecticismo de ruptura edilicia. La Iglesia no abandonaba su liturgia barroca, «incrementando su patrimonio inmobiliario por las agresiones sufridas, según Pedro Laín, desde la Reforma, la tecnificación y la modernidad».

El predominio monumental que acoge las reconstrucciones bélicas se prolongará en las nuevas instalaciones del régimen: Universidades Laborales, Ministerios, Ayuntamientos, etc., son arquitecturas de una expresividad deliberadamente simplificadas, donde se funden la limpieza neoclásica del Novecento junto algunos rasgos velados de la herencia racionalista de preguerra. Son espacios contruidos para convencer a vencedores y vencidos más que para disfrutar y usar, para patentizar desde la piedra la cultura de la involución al que el nuevo régimen era solidario. A las contradicciones del propio sistema se unían, ya a finales de los 50, las corrientes pragmáticas del incipiente capitalismo industrial surgido en la España de la posguerra que no podía resistir la componente conservadora del régimen y la escasa salida que ofrecía la economía cerrada de un modelo en extinción. En otro orden de consideraciones, la supremacía tecnológica de la revolución industrial europea reclamaba un incremento de la acumulación de riqueza, al tiempo que los componentes laicos de cultura industrial iniciaban un desvanecimiento de la mitología religiosa. Ambas circunstancias esbozaban, en la década de los 60, una leve apertura tecnocrática. Será

en el entorno socio-económico de este territorio en el que se inscribirían las minorías de arquitectos que tratan de enlazar con las corrientes arquitectónicas del segundo racionalismo europeo y las tendencias espaciales coetáneas, en una Europa que cruza la segunda revolución industrial en las apacibles balsas de las sociedades democráticas desarrollando espacios públicos de componentes funcionales y arquitecturas de traza racional.

Los grupos de artistas más significativos en la España de los 50 se sintieron responsables de la acción cultural ante la niebla que invadía a una sociedad entumecida por el dolor y la culpa, y como ocurriera en los tiempos de las «vanguardias heroicas», la respuesta contra la coacción política se formulaba desde el entorno poético; intervenir desde el mundo de las ideas, aunque por aquellos tiempos fueran ideas inviables, pero ideas recuperadas y cargadas de valores éticos y de formas que sin duda mitigaban aquella realidad sofocante. La arquitectura se fragmentaba en dos claras vertientes, en un proceso de asimilación y servicio a los operadores económicos que actuaban sobre las ciudades y unos grupos reducidos que asumían el papel del «arquitecto reformador», en una situación culturalmente inmadura que entretenía y desgastaba a muchas de sus gentes; en acción de la lucha política, para desmontar desde el mundo de las ideas los decorados de la amargura. De estas décadas 50-60, 60-70, quedan unos testimonios arquitectónicos envueltos en los relatos racionalistas primero y las diversas corrientes por las que discurriría la arquitectura europea de posguerra; testimonios espaciales marcados por los proyectos y construcciones de unos grupos de arquitectos —como digo— minoritarios, individualidades aisladas, a veces antagónicas en su ideología, que sin pretensión de magisterio alguno iban jalonando su trabajo como mejor sabían hacerlo. Sin crítica, pero también sin capacidad para poder formalizar unos espacios liberados de la ideología triunfante, ideología heterogénea que había optado por una reproducción convencional de la arquitectura ligada a la noción de *estilo* y consiguientemente más próximos a la *superficie del ornamento* que a la *esencia de su cualidad espacial*.

3. INVESTITURA SIMBÓLICA

Ciudad y arquitectura surgen durante este período en un panorama cultural donde hay que elegir entre la *investidura simbólica* que propaga la «recuperación del imperio» —Ministerio del Aire y Arco de Triunfo, en la Ciudad Universitaria de Madrid; Museo de América—, respuesta *vernácula*, arquitecturas populares, y el *código racionalista*. A pesar de lo limitado de la elección, la arquitectura que se construye durante este largo período, proporcionada por estos grupos, en ningún momento llegó a manifestarse como protesta radical, aunque tampoco lo fue como actitud complaciente con la clase política dominante. El talante ideológico, reaccionario y beligerante contra la racionalidad arquitectónica, era subsidiario más de los principios que informaba el talante vencedor, que de las consignas que por aquellos tiempos resulta evidente se hacían innecesarias.

El indeterminismo arquitectónico que caracteriza el crecimiento de la ciudad durante estas décadas, salvo los reducidos ejemplos de estas minorías, entrega los crecimientos urbanos y la trama histórica de la ciudad a unos operadores inmobiliarios, carentes de escrúpulos, subsidiarios de un sistema político indiferente y hostil a los contenidos específicos de la ciudad moderna en la pura ortodoxia del capitalismo moderado. Si las arquitecturas que florecieron en la década de los 40-50 se habían caracterizado por una «decoración simbólica» del nuevo régimen, con las reducidas aportaciones racionalistas, la arquitectura que surgía en el período de la autarquía económica se va a caracterizar por reproducir una emblemática fundada en la mitificación de los nuevos materiales: acero, cristal y plásticos; de tal manera que las innovaciones técnicas que se introducen en el proyecto llegan a ser más importantes que los resultados expresivos de sus elementos arquitectónicos. Se configura así un neo-academicismo-tecnológico banal y estereotipado que opera como una auténtica tipología destructora del medio urbano.

La ciudad, durante el período de las décadas oscuras, se transforma en un campo de experiencias, concentrado de las técnicas de apropiación económica, que utilizando la imagen de la arquitectu-

ra como cobertura formal desarrolla un modelo de corrupción sobre la ciudad que lleva implícito el mercado del suelo. El espacio público se degrada destruyendo la memoria y la historia de la ciudad. La forma de su arquitectura reproduce en sus elementos compositivos la ley sin norma del mercado espacial. Se anticipaba una estética del simulacro que encubría no sólo un pasado de culpa, sino que legalizaba al mismo tiempo un presente de disolución ambiental por parte de la arquitectura de la ciudad.

4. BAJO EL RESPLANDOR DEL OCASO

En 1975 aparecen una serie de acontecimientos en el panorama de la arquitectura que se construye en España, motivados por el cambio político que instaura la democracia, que bien podíamos encuadrarlos bajo el epígrafe: *Proyectos y construcciones en el liberalismo de la percepción*. La ingeniería social de este siglo ha logrado institucionalizar primero y consagrar después, una síntesis mal avenida, entre el cerrado y mediocre poder burocrático y la seducción sin límites del capital y sus familias de mercaderías. Desnaturalizada la vieja razón, los postulados del yo parecen incapaces de construir un lenguaje duradero. Colonizado el progreso por tanto fetichismo insolidario, se hace evidente que la «esperanza de salvación» no puede llegar a través de la utopía o el ensueño. La libertad que busca para el diseño del espacio este *proyecto secundario* de los finales de siglo, sólo parece tener su apoyo en la fragilidad de las imágenes de aquello que percibimos. Esta habilidad perceptiva nos permite, sin el menor pudor, proyectar las formas sin comprender los rasgos de su edificación.

«Vaciar el vacío» y recubrirlo de imágenes sancionadas por la historia, ése parece ser el código de los epígonos que habitan la aldea del mundo. ¿Pero dónde queda alojado el esfuerzo de lo espiritual en el hombre, como señala M. Eliade, para sobrevivir el «terror de la historia»? ¿Cómo —me pregunto yo— introducir en el espacio de la arquitectura, tan mediatizado hoy por su valoración mercantil, el tono espiritual, la relación antropológica del tiempo y

su concordancia moral, sin acudir a la indagación crítica de lo que sucede a nuestro alrededor?

El radicalismo religioso, herencia de tantos siglos de represión unido al optimismo del acontecer democrático, crearon hacia 1975 un ambiente emotivo, justificado desde la sinrazón que habían significado las «décadas de niebla». Por lo que se refiere al proyecto de la arquitectura y la construcción de la ciudad, se debatía en un precipitado abandono de los principios de modernidad que esgrimía el MMA sin apenas haber experimentado sus consecuencias más elementales y en una recuperación aleatoria de la arquitectura como obra de arte autónoma.

Mediante este precipitado autónomo, liquidación de los postulados éticos y formales de las vanguardias y restituyendo al arquitecto como demiurgo del espacio, se establecían los fundamentos para el desarrollo de una estética de la aniquilación del significado. La forma del edificio desde esta óptica se constituye como una secuencia de formas intercambiables con la única condición que garantice la *imagen de modernidad*. El proyecto de los arquitectos, sin mayor reflexión crítica y solidarios como lo son con el colonialismo simbólico de los tiempos, reproducen durante estos años la confusión que plantea, la realidad de los contenidos del espacio y las imágenes de su simulación. Demanda simuladora sin duda, requerida y amparadas por el discurso político que adoptará como norma, norma estéril si se quiere, el nuevo Estado Democrático para formalizar las arquitecturas institucionales en el contexto de la ciudad.

En una situación culturalmente poco madura como la que afloraba durante las primeras elecciones democráticas, las gentes más brillantes habían estado enraizadas en el ejercicio de la lucha política para desmembrar al antiguo régimen. Pronto los grupos políticos que acceden a la arena pública corroborarán que la expresión arquitectónica de un edificio conlleva una «dimensión de prestigio», que sirve para avalar determinados acontecimientos políticos del ejercicio democrático. Los proyectos en general, con las excepciones que se producen en los períodos de transición, se intercambian como si se tratara de una serie de fórmulas geométricas,

incomprensibles para las exigencias de los programas y usos. Edificios contruidos con costosas tecnologías importadas y unos desfases presupuestarios en las obras, que han hecho inviables algunas de las necesarias infraestructuras edificatorias en el proceso de evolución de la ciudad y de la consolidación de las administraciones autonómicas. Su composición arquitectónica acoge en sus trazas una serie de rasgos y suplementos formales referentes a la «modernidad», mezclados con los reductos eclécticos que aún destila el siglo (racionalismos, propuestas vernaculares, regionalismos, etc.). La ausencia de una formación profesional cualificada por lo que se refiere a la administración de la gestión pública en el corto período democrático, ha hecho posible una política indiscriminada de encargos de proyectos, sin apenas control de presupuestos, determinación de programas y costes financieros de mantenimiento. Estos proyectos requeridos a equipos de profesionales con escasa experiencia, han tenido que asumir el papel de *representar* de manera rápida la imagen de una arquitectura que fuera representativa de la «transición democrática». Todo ello unido a la gestión que lleva implícito un nuevo poder económico de grandes presupuestos, gestionado por las administraciones regionales y locales, sin una preparación adecuada.

Tal vez aquello que aparece como más significativo en las imágenes de las arquitecturas de la transición democrática en la ciudad española, sea el carácter festivo que adornan a estos edificios y sus espacios. Se proyecta y diseña la arquitectura de la ciudad, como si se tratara de una espacialidad programada para la conmemoración efímera o la escena de una velada teatral. Construir espacios para los ritos democráticos, viene a representar como un ideal para la «libertad creadora» del arquitecto o el diseñador, desde el Palacio de Congresos al aeropuerto, del centro de barrio a la pequeña estafeta de correos.

El renacimiento mercantil de una economía de aluvión, durante los años 80 ha permitido compartir el poder político y financiero, un período de «rapiña estetizante», de manera que los que rigen la cosa pública, grupos políticos, financieros y gestores de las grandes corporaciones reclaman el ejercicio de la «libertad creadora» de

artistas, diseñadores, publicistas o arquitectos reconocidos para formalizar los espacios del nuevo estatus simbólico del poder democrático. La ciudad española alberga hoy ejemplos surgidos de la ambivalencia del poder político, difíciles de justificar desde unas pautas racionales. El castillo medieval se ha transformado en aparente museo; el palacio renacentista, el viejo hospital o los acuartelamientos abandonados en centros culturales destinados a las más pintorescas actividades.

Si los postulados formales de la arquitectura del régimen anterior se asentaron sobre los principios ideológicos de la *contrarreforma* frente a la modernidad racionalista que postulaba el Movimiento Moderno en Arquitectura, la reforma iniciada durante el período democrático iba a asumir los principios estilísticos del *neo-barroco postmoderno*. Las arquitecturas de los 80 abundaron en reproducir una espacialidad proyectada con el mínimo de racionalidad constructiva pero dispuestos en la ciudad con la pretensión de alcanzar el máximo de emociones.

Las grandes operaciones realizadas en España en la remodelación de las ciudades al consolidarse la democracia, ha permitido a los grupos profesionales de arquitectos que se incorporen en la trama del panorama internacional, como una más de las multinacionales que proyectan y reproducen las imágenes arquitectónicas en la cultura medial de hoy día, en ocasiones con inversiones económicas desproporcionadas a las posibilidades económicas de un país en transición hacia una economía de mercado neoliberal: Exposición Universal de Sevilla, Olimpiada del 92 en Barcelona, edificios de uso cultural sobredimensionados, etc.

5. DEMANDA COMERCIAL DE LA IMAGEN

La consolidación, como hemos señalado, en 1975 de un Estado democrático en España abría las fronteras, no sólo geográficas del país hacia un encuentro con la realidad que suponían los valores de una sociedad industrial avanzada. Esta apertura avalada, sin duda, por el manifiesto sentido común, que había significado la transi-

ción política, haciendo patentes conductas eclipsadas por las circunstancias históricas vividas, mostrando otras como consecuencia del cambio político efectuado.

Los diferentes discursos políticos durante la transición, acariciaban con palabras tranquilas, la partitura de una música interior tan necesaria como esperada y resultaba por aquellos años, ser un impulso a la estereotipada conducta de una sociedad como la española, adormecida en la sombra del pasado y despierta por el momento a la luz del cambio posible. El «ya somos europeos» vendría unos años más tarde con el socialismo en el gobierno democrático. Por entonces, eran pocos los que traducían en aquellos mensajes de «ilusión política», una retórica de circunstancias y menos aún los que pudieran vislumbrar los efectos de una integración a un sistema economista-industrial, en el que se encontraban las sociedades a las que un país aspiraba emular.

Los anhelos de integración, no se puede olvidar, están enmarcados en el horizonte tecno-científico de una social neoliberal en sus principios y de competencia pragmática en sus finalidades, autosatisfacción que llevaba implícito el ser miembro de un *club*, cuyos postulados y programas parecen estar predispuestos a desarrollar ofertas que evidencian la «racionalidad» de los nuevos espacios urbanos o producir simulacros culturales que intenten «amortiguar» el malestar de la escindida conciencia del hombre moderno.

La difusión y el conocimiento de la arquitectura que se realizaba en España (1940-75) había padecido del aislamiento político y cultural que caracterizó a todo este período, con excepción de un reducido grupo de profesionales, heterogéneos en sus componentes y afinidades ideológicas, pero que llegó a constituir un punto de referencia internacional como cita del panorama arquitectónico español.

A pesar del escaso tiempo transcurrido (1975-1990) no resulta arriesgado formular unas aproximaciones conceptuales del desarrollo verificado por la arquitectura en los espacios urbanos de la ciudad durante el período en que nos encontramos, dejando para el historiador o crítico la nómina de peculiaridades y de personajes que escenifican los espacios del acontecimiento arquitectónico.

Es preciso constatar su análisis desde la raíz ideológica (economista-industrial) que alimenta las posibilidades técnicas y formalizaciones expresivas de la arquitectura. Sin olvidar la crisis de valores y modelos formales en que se encuentra el pensamiento arquitectónico actual al pretender dar una respuesta a la forma de la ciudad y contenido del espacio arquitectónico, desde la supuesta «autonomía de la arquitectura» (el retorno de la arquitectura a sí misma) y encontrar una salida al fracaso del «proyecto moderno» para los espacios de la ciudad. Sin olvidar también, que en nombre de la cobertura ideológica que ampara la apertura democrática, se ha generado en España una burocratización de la vida, bajo la cual, racionalidad tecnocrática, neoliberalismo económico, astucia social y alianzas político-económicas, constituyen un desordenado cajón de sastre del que pueden extraer toda suerte de acontecimientos formales; el edificio pierde conciencia de ser arquitectura y se transforma en mensaje de modernidad.

El proyecto de la arquitectura actual, al eliminar la crítica y su consiguiente desarrollo teórico, sustituye el pensamiento arquitectónico por una cierta *información*, información que manifiesta más el conocimiento de unos equívocos semánticos al servicio del mercado de imagen, que el auténtico testimonio de la tensión cultural de su tiempo. El proyecto que formalizan y construyen estas arquitecturas responde con unas imágenes neutrales, sin mayor referencia que el estar vinculadas a un parentesco estilístico proporcionando las consabidas tipologías crepusculares, «vacías de contenido», pero fieles a la precariedad y rapidez que la demanda del espacio consumista requiere. Son construcciones que han de realizarse a través de proyectos de un realismo moderado y, sobre todo, simbólico.

La presencia de un nuevo mercado de trabajo relacionado y requerido por la demanda comercial de una imagen de modernidad permite cierta libertad expresiva que produce una irrelevante arquitectura. Este mercado profesional, apoyado en el caso español por la nueva organización administrativa autonómica, está regionalizando los encargos y concursos de proyectos y comienza a crear un provincialismo de mediocres estereotipos, de réplicas folclorizadas de los «pequeños maestros», que necesitan de una corrección

urgente, para evitar lo que desde algunos sectores de la crítica ha sido calificado como de barbarie de la «cultura autonómica».

La indiscriminación, la falta de sensibilidad por parte del nuevo cliente y en ocasiones la indiferencia del Estado hacia lo que constituye una apreciación del valor objetivo de la creación artística, están contribuyendo a crear la conciencia de una estética arquitectónica de connotaciones perversas, pues se pretende hacer solidarias del significado de la vida moderna a las falsas formas con las que se construyen estos espacios. Esta frivolidad sónica de la arquitectura actual en España se debe a la ausencia de un ideario programático que durante la transición política pudiera haber orientado un proyecto de innovación crítica, que hubiera hecho posible corregir algunas de las tradicionales características negativas de la historia cultural española, lo cual ha impedido un proceso de *cam-bio riguroso* en los modos y formas de abordar tal proceso. Sobre las escorias de un tradicionalismo añejo y una superficial ilustración académica, se superponen toda suerte de gestos como pretexto de alcanzar la modernización deseada y que en el panorama de la arquitectura, la moda, el diseño o la imagen, adquieren el valor de fiestas para la cultura. A este respecto el profesor E. Subirats señala: «las capitales españolas han vivido, gracias a la nueva fascinación por un concepto espectacular de la cultura, el delirio de una ininterrumpida fiesta, de certámenes, exposiciones, grandes proyectos edílicos y remodelaciones urbanísticas, manifestaciones vanguardistas y discotecas y un masivo fervor audiovisual que quizá sólo pueda compararse con el entusiasmo barroco de la iglesia española en la edad de su esplendor económico y político». Ha sido una verdadera epifanía de la modernidad española como maquillaje medial y espectáculo de una nueva concepción programada de la cultura.

Junto a esta serie de veleidades negativas que adornan la arquitectura más reciente, surgen unas generaciones jóvenes de arquitectos con talante más reposado reducidos en número, inconformistas con el maniqueísmo de clases y capillas, acorralados por el oportunismo estetizante, que apenas les permite intervenir en el espacio público, pero en los que, sin duda, reside una esperanza crítica y creadora.

6. MODELOS HEGEMÓNICOS Y RECUPERACIÓN DE LOS VACÍOS URBANOS

La atención prestada por las municipalidades y algunas administraciones autonómicas hacia la recuperación de los vacíos urbanos o la restitución de los lugares deteriorados por la violencia tecnocrática en la ciudad y sus periferias, como consecuencia de las aceleraciones al desarrollo de los 60, se centra en la actualidad en un debate exclusivo de cuestiones «estilísticas», acerca de cómo trasladar los «modelos hegemónicos de la arquitectura», fundamentalmente norteamericanos, a las edificaciones de la administración pública e instituciones privadas. Al parecer ya no se trata de «transformar» el espacio social, tan propicio al discurso de los 70, y que tan positivos resultados han proporcionado a los ayuntamientos democráticos para retener la destrucción de la ciudad, sino de recuperar la dimensión estética de la arquitectura.

Dos corrientes podemos señalar como apreciables dentro del panorama de la expresión arquitectónica en el ámbito español. Una clara referencia racionalista a los postulados de la vanguardia y de encuentro con la mentalidad postmoderna; y por otra parte, un retorno a la tesis de la *ciudad-bella*, incorporando a la aventura de sus proyectos arquitectónicos los residuos manipulados de las viejas «tendencias» europeas de la década 60-70, y que postula un contextualismo de carácter conservador, según el cual la *forma* se sublima en el *símbolo*, donde caben todas las redundancias estilísticas y arquetipos consagrados, desde el templo clásico a la fábrica racionalista. El contextualismo se presenta como una fórmula terapéutica frente a los excesos del racionalismo objetual. El urbanismo cede el control de la forma urbana, y la arquitectura que se manifiesta como *objeto de la memoria*, como rasgo formal que recupera la historia interrumpida de la ciudad. Las poéticas de la construcción han sido barridas por la demanda de imagen, pero apenas se han formulado propuestas experimentales de la arquitectura, más allá del reiterativo código del clasicismo postmoderno.

Los resultados se pueden contemplar en diferentes entornos urbanos, donde aparecen estereotipados los «tics» más reconocidos

del momento estelar norteamericano (P. Eisemman, A. Greenberg, R. Stern, etc.), o las interpretaciones del libre «estilo-clásico», que tratan de integrar pares tan antagónicos como vernacular y elementos industriales; formas populares y alto clasicismo; nuevo regionalismo y arquetipos pequeño burgueses; heterogeneidad y variedad de alegorías espaciales.

Todos ellos son estereotipos programados para unos tiempos de consumo, en los que el edificio arquitectónico (imagen de un producto) se incorpora al sistema de reproducción de la cultura. De manera que los arquitectos que mejor venden sus proyectos son los que reciben mayores ofertas. Se construyen por lo general «objetos de arquitectura», no edificios. Arquitectura del remedo, de la simulación, un acontecer similar al de otros campos del pensamiento.

La presión por racionalizar el mercado del suelo y la lucha contra la destrucción de la ciudad, abordada por equipos técnicos de formación marxista durante los últimos tiempos del régimen precedente, se han marginado, o bien sus autores se han convertido en arduos defensores del primado de la «práctica artística» sobre los otros valores que configuran el espacio de la ciudad. Amenaza que subyace en la ideología de la subjetividad creadora, al establecer las diferencias entre la «función de la belleza» y su independencia respecto a la función de utilidad.

En este territorio caben todas las conjeturas y justificaciones arquitectónicas, de manera tal, que el edificio en altura (torre urbana), bestia negra durante el desarrollo tecnocrático, ocupa hoy el reconocimiento y el elogio de las páginas de las revistas especializadas, junto al beneplácito de sus promotores siempre que venga avalado por una firma de prestigio reconocida. El proyecto de la arquitectura que hoy se realiza en España, al margen de las excepciones de rigor que siempre aporta una sociedad en transición, se encuentra integrado como un fenómeno más de mercantilización de imágenes, como un proceso reproductor de objetos, destinados a saciar la «demanda cultural» inducida de la sociedad tecno-científica de hoy. Sustentado, eso sí, por una militancia estética carente de ideales, que se acerca a recuperar los vacíos de la ciudad con un *esoterismo simbólico*, tan menesteroso en sus imágenes como el que repre-

sentó la «emblemática tecnológica» de las décadas anteriores. No resultan diferentes a los *Happening* arquitectónicos de los conjuntos berlineses (IBA), no a las pretenciosas alucinaciones del París digitalizado, sino que se funden en un frente de solidaridad formal con lo que ilusionar los anhelos programados de las sociedades de consumo inducido.

7. LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO PEDAGÓGICO

El desarrollo industrial de la década de los 60, estuvo acompañado de un aumento de los centros de enseñanza de la arquitectura, provocando como en el resto de Europa una explosión cuantitativa de titulados. La ilustración y formación de estos titulados se realiza en general a través de unos medios de información técnico-artística indiscriminados, donde la cita reiterada de imágenes constituye su fundamento editorial. Las escuelas de arquitectura, transformadas en auténticas oficinas burocráticas de titulación pedagógica, en serigrafías deconstructivas o en apologías gráficas de los epígonos sacralizados. Un profundo ascetismo agrupa a profesores y alumnos entre el abandono y destrucción de la historia (tesis de lo moderno) y la afirmación y creencia en lo histórico (propuesta de los Post); una mitología, en fin, de lo «ya visto».

La ausencia de una crítica arquitectónica en sentido estricto, la crítica historiográfica de máximo rigor, proviene de las facultades de Filosofía e Historia, nos aleja hacia horizontes de nula calidad investigadora, ante el mercado de intereses, las intrigas de pequeños clanes y grupos que rodean el proyecto y la construcción de la arquitectura hace que esta crítica se oriente hacia otros campos de investigación estética. No existe un *corpus* teórico con fundamentación histórico-crítica en torno al proyecto de la arquitectura, como ocurre con la rica historiografía de los teóricos ingleses e italianos. Este vacío y el temor a que una evaluación objetiva del proyecto arquitectónico pueda anular encargos o conquistar prebendas académicas, traducen la labor correctora de la crítica en vasallaje apologético a quienes detentan poder de control.

Desde esta constelación gratificadora, resulta difícil enunciar interrogantes críticos que permitan dilucidar los mecanismos, por ejemplo, de apropiación programática del espacio urbano y arquitectónico por parte de los impulsos más groseros de un capitalismo que se presenta como *redentor* de los espacios históricos o poder advertir como la última arquitectura, se organiza en unos sistemas productivos y movimientos de capital multinacional, cuya aspiración última, tiende a *legitimar el simulacro* como naturaleza racional del espacio en la ciudad.

Se viven en la actualidad española, unos momentos de euforia bajo los destellos de una *economía de aluvión*, que redunde en altos beneficios en el sector privado; circunstancia esta que facilita intervenciones sobre la ciudad con modelos escenográficos de fácil y rápida ejecución. Si durante el régimen precedente la ciudad española fue campo abonado para experiencias especulativas inmobiliarias, realizadas sobre un territorio sin planificación, sin modelos de ordenación eficaces y cuya arquitectura estuvo arropada por un racionalismo banal, en la actualidad los procesos de remodelación que gravitan sobre los vacíos de la ciudad y sus periferias, vienen requeridos por los nuevos usos de la empresa tecnológica moderna, que trata de manifestar su capacidad de expansión económica a través de una optimización cultural de sus espacios, de fácil asimilación por la nueva clase que controla la gestión empresarial. No debe extrañar, por tanto, que las arquitecturas que se corresponden con este desarrollo histórico de la empresa se manifiesten no sólo con el énfasis funcional de los valores mecánicos, sino también con la exuberancia de un cierto «hedonismo decadente», donde la ironía formal o la imagen fugaz se intercambian como estatus de modernidad, como nos recuerda Ch. Jencks en su último trabajo sobre Arquitectura Internacional, y tal vez como predijo Karl Marx en el *Manifiesto Comunista*, el imperativo económico implica que «todo lo sólido se desvanezca en el aire».

El Estado, en algunos sectores minoritarios, se siente atraído a ser representado a través de la arquitectura y comienza a atribuirle un relieve institucional desde la administración central, autonómica o local, que ha permitido actuaciones concretas de estimable

consideración. Pero esta atracción entre arquitectura y sistemas institucionales no deja de ser, por el momento, un anhelo de intencionalidad política entendida más como una mediación de intercambio subliminal icónico, que debido a la carga de expresividad formal que la arquitectura posee, facilita con eficacia la comunicabilidad de la gestión política sobre el entorno de la ciudad.

La arquitectura desde esta perspectiva no supera los límites del puro acontecer ilusorio, se transforma en simulacro televisivo en tres dimensiones, pero no puede aspirar a configurarse como un espacio real de una colectividad, pues el espacio de la arquitectura cuando muestra su propia naturaleza, no necesita de las referencias perversas del fetiche para conquistar un *significado*. Aceptar el fetiche como objeto auténtico, en el espacio de la ciudad es una forma de perversión, y como se sabe, el fetiche como objeto perverso borra toda diferencia y anula todo intento de socialización de la subjetividad creadora.

La visión, sin duda parcial, de la última arquitectura que se realiza en España no parece que ofrezca diferencia alguna con los espacios e imágenes reconocidos de la sociedad tecno-industrial contemporánea. Integrado el país en la demanda de lo que se ha denominado una cultura secundaria y que en la situación actual de su evolución propugnan el acontecer de la vida como una *mediación efímera* entre los poderes que reproduce el binomio Estado y Capital, los proyectos de sus arquitecturas no pueden aspirar a otros estímulos que a aquéllos que proporcionan el simulacro de sus formas y la ambigüedad de sus valores especiales.

Iniciados los años 80 aparecen en los espacios de la ciudad en España, los primeros perfiles ambientales que anunciaban, desde la caligrafía de la arquitectura, un itinerario hacia el *cambio* de paisaje formulado por el discurso político. El formulario de signos arquitectónicos se integraba en los diferentes procesos de mutación social generalizados en el país, requeridos por una sociedad que aspiraba a institucionalizar nuevos modos, rasgos y costumbres frente a la penumbra del antiguo régimen, unos tiempos históricos feliz y pacíficamente superados.

Sobre el incipiente basamento democrático se suscitaban los inte-

rrogantes de urgencia propios de toda evolución sociopolítica y la necesidad de formalizar imágenes y signos que patentizarán la evidencia de su evolución. Pero la evolución social no es tan rápida en producir sus cambios, como a veces se puede intuir desde sus anhelos.

Una reseña crítica, generalizada del acontecer sociopolítico español, generalización justificada por lo próxima que aparece su perspectiva, nos muestra que esta década de los 80 en España ha sufrido de apoteosis precipitadas, aparentes transformaciones, gestos vacíos y *mimesis* no bien calculadas; aceptemos que es un acontecer connatural con el riesgo que comporta el desarrollo de las nuevas situaciones.

8. NOMADISMO CULTURAL

Un cierto y poco preciso «nomadismo cultural» ha florecido en el amplio espectro de la industria de la cultura y por lo que respecta a la arquitectura, la ciudad española ha podido contemplar como sus espacios, vacíos o renovados, se desbordaban con «aparentes poéticas arquitectónicas» que transformaban el edificio urbano en objetos de ilusión, mientras permanecían aletargadas sus infraestructuras urbanas más urgentes.

Edificios administrativos, centros de cultura, museos, nuevos municipios, auditorios, espacios polideportivos, renovación de espacios urbanos para los servicios administrativos. Políticos, promotores y gestores de la nueva clase emergente y un capital volante, de orígenes y trayectorias diversas, operaron en los territorios de la ciudad para establecer mercados de «espacios atractivos». Nada debe extrañar de tanta proliferación de imágenes y formas, pues los poderes que rigen la política de la ciudad como aquéllos que operan sobre sus espacios, necesitan tanto de la mediación del poder simbólico como de su efecto ilusorio. La arquitectura, durante este corto período, tuvo que optar —no tenía o podía aproximarse a otras alternativas en una época de total manipulación de la mercancía edificatoria— por los modelos del canon norteamericano; favorecer los *arquetipos de la postmodernidad*, junto con los residuos formales de las penúltimas tendencias europeas agotadas como lo estaban sus

doctrinas en torno a la razón. Tal opción ha convertido a los arquitectos españoles en víctimas y actores de esta visión propugnada por el neoliberalismo económico, al tener que entender la ciudad como un bazar de objetos en permanente competencia estilística. Víctimas al tratar de *adaptar* los residuos de una cultura europea, cuyas tipologías espaciales estaban clausuradas por los operadores económicos sobre la ciudad. Actores porque se han transformado en visualizadores de la imagen frívola del hipercapitalismo postmoderno, teniendo que *adoptar* los modelos de las tipologías de éxito sin atender a las condiciones materiales para una calidad ambiental.

La ausencia de una disciplina propia del diseño de la ciudad permite que la hegemonía de lo arquitectónico se presente como respuesta a la heterogeneidad metropolitana de hoy. La ciencia de la ciudad, que en la década de los 60-70 estaba dominada por la sociología y economía, ha sido sustituida por una planificación de plusvalías económicas junto a las propuestas de una serie de proyectos arquitectónicos que formalmente permitan la simultaneidad de hacer compatible «historia y progreso», contextualizar lo arcaico y lo último, la rehabilitación de los vacíos de la ciudad como una ascética socializada de mística urbana.

Habitar en la escena urbana más reciente, a pesar del voluntarismo de algunos arquitectos por hacer partícipe al usuario de los «tics» formales más reconocidos en la esfera internacional, sigue siendo para el ciudadano español una frustración alienada, pues el dualismo, desarrollo *versus* calidad de vida, no ha sido planteado desde una acción frontal sobre los que poseen el espacio de la ciudad, sino desde las tesis y propuestas de la «autonomía de la arquitectura», una nueva coartada para construir la ciudad desde el efecto.

La arquitectura española de los 80, como ya se ha señalado, compite en Europa con un alto grado de locuacidad formal semejante al del resto de los países industrializados, pues la imagen viene requerida por los valores de cambio, programados en aquellos mercados donde se proyecta la novedad del símbolo. Mercados de imágenes publicitarias donde se margina potenciar un pensamiento lógico-científico y arquitectónico y ha sido sustituido por unos operadores de simulación simbólica. La naturaleza escenográfica

que albergan estas arquitecturas, han mitificado a sus arquitectos, y algunos, complacientes aparecen en las listas de éxitos de la cesta del consumo formal; pero *la redención* de la ciudad ha resultado ser un *modelo de ingenuidades*. Basta observar los espacios de algunos hitos mitificados, *edificios-emblema* de esta década, o el énfasis de naturaleza escenográfica con el que se adornan los espacios de la ciudad. En sus volumetrías y compositivas, subyace todo el repertorio trivial de adjetivaciones *post*, vernacular, *geo-post*, deconstructivismo, nueva abstracción, etc., una parodia de rasgos alucinatorios repartidos por la geografía del país, inscrita, eso sí, en el más depurado neoliberalismo económico que necesita de la colonización simbólica para su identificación.

Elocuentes aparecen en muchos de sus edificios e intervenciones urbanas, ese cúmulo de ornamentación repetitiva que ha favorecido la configuración de un «materialismo insignificante», de formas inconsistentes, sin huella para la memoria urbana, rápida renovación sin atender al entorno cultural donde se construyen, ni en los orígenes y fundamentos de los modelos importados; de tal manera, que muchos arquitectos han optado por el abandono de la lógica constructiva que es sustituida por el empleo de catálogos e ilustraciones de la pretendida «modernidad».

Esta actitud viene avalada por el papanatismo rendido de la crítica internacional con todas las excepciones de rigor, pero cuya visión de turistas agradecidos recuerda la mirada de algunos viajeros del siglo XIX que descubrían en el tejido de una empobrecida miseria social del país, pintorescos lugares y audaces inteligencias. Este respaldo publicitario de entrevistas y publicaciones ha transformado al arquitecto —salvo excepciones que no tienen operatividad ni protagonismo alguno— en diseñadores acrílicos de *edificios-objeto*, en sintonía con la demanda de imagen de las grandes corporaciones burocrático-mercantiles y de algunos sectores de las administraciones del Estado.

9. RACIONALIDAD PRODUCTIVA TARDO-MODERNA

La arquitectura realizada en España durante el período 1975-1994 presenta una imagen colectiva tanto por lo que se refiere a muchos de



sus proyectos como de obras construidas, que muestra con elocuencia lo que podríamos denominar la primacía de la *racionalidad productiva tardo-moderna* en la que se debate la actual sociedad española, inscrita, como no podía ser menos en las leyes del mercado neoliberal. Esta circunstancia obliga al arquitecto a realizar unos trabajos que, o bien militan entre la adhesión a las formas que define el *mercado de imágenes* o en la entrega sin referencia crítica a los modelos de las *arquitecturas que formalizan los monopolios* de la industria de la construcción, de manera que el profesional de la arquitectura en España, como en otros países, está sometido a los efectos de *colonización* simbólica de la cultura de imágenes, de los arquetipos; en definitiva, de una arquitectura automática.

Desde esta óptica, hay arquitectos que responden con coherencia a estas premisas y son ampliamente gratificados por los medios de información técnica. La ausencia de una crítica arquitectónica permite crear grupos y minorías que transmiten, en algunos casos con trabajos de calidad, los modelos internacionales, las propuestas arquitectónicas más reconocidas, producto de esa conjunción entre la soberanía de la técnica y la ley de mercado; de manera que más que edificios, como ya he señalado en estas páginas, lo que se construye son «objetos de fruición estética».

Existen profesionales de buen hacer arquitectónico, pero la ideología que invade el momento actual de la arquitectura española está salpicada de efectos ilusionistas, de escenarios de impacto inmediato, signos en fin, del agotamiento de una arquitectura, en general, reducida a «ornamentar» los espacios débiles de nuestra época. Recoge las características de destrucción que ofrece el modelo de metropolización internacional. Este modelo no permite construir una ciudad racional sino racionalizada; no administra la cultura de lo urbano, en su lugar se burocratiza; no acomete la relación social, se robotiza; no puede reproducir una trama urbana coherente, sino desequilibrio ecológico. Por tanto, la ciudad actual de España presenta una cadencia semejante a los países y lugares donde se asientan los preludios de una civilización tecno-mercantil, monotonía espacial, degradación progresiva de servicios públicos, esterilidad cultural, y en definitiva, agotamiento político del proyecto de la arquitectura en la ciudad.

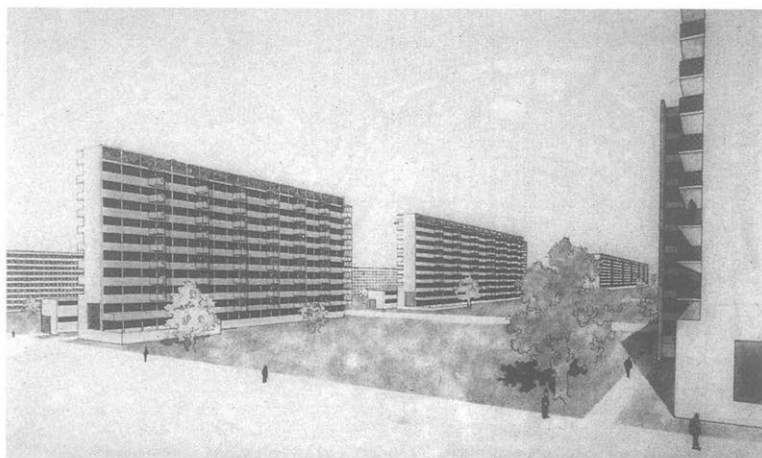
Su arquitectura, hoy como en otras facetas de su organización político-económica, *adopta* bien los estereotipos que postula el mercado internacional, en ocasiones mejorándolos; pero en raras ocasiones *adapta* estos modelos a las realidades específicas. Pienso que no es un país de grandes arquitectos, salvo singulares excepciones históricas, sino de figuras, en la actualidad deslumbradas por una actitud mimética hacia la cultura arquitectónica norteamericana y aisladas figuras de la última arquitectura japonesa, incorporando los modelos que producen las economías de estos países según las veleidades del escaparate político. Construyendo edificios abiertos hacia un pluralismo de imágenes que revelan una cierta constelación de «informaciones» más que un auténtico proyecto cultural sobre la ciudad, tal vez, porque la arquitectura, ya no es primordial hoy en el desarrollo heterogéneo de la ciudad y sus modelos se integran sin el menor rubor en la estética del desperdicio. La «autenticidad de lo falso como realidad» es el síntoma que mejor refleja las formas y los espacios de estas arquitecturas.

La ruptura y decadencia de estas arquitecturas, ya incipiente, comenzará cuando se reclame para estos espacios su utilidad pragmática, pues su papel tal vez cumplido, ha sido el reproducir los arquetipos degradados de una «modernidad» aún por verificar. Ser conscientes de estas valoraciones críticas probablemente ayudaría a construir con objetividad creadora los espacios de la ciudad más que a exaltar ese cúmulo de figuras menores de la arquitectura o a festejar con reiterada vehemencia decorados tan crepusculares. En épocas de simulacro, la imagen espectacular otorga toda la plenitud al falso proyecto de la arquitectura, olvidando el espíritu de la época. Y, sin duda, en el espíritu de la época es donde se debería indagar, no sobre el futuro de la dimensión ética de la arquitectura, como tal vez se pudiera desprender de los testimonios antes manifestados, sino sobre el futuro de la dimensión ética de la arquitectura, como tal vez se pudiera desprender de los testimonios antes manifestados, sino sobre el lugar futuro que el desarrollo tecnológico en proceso está dispuesto a permitir a la arquitectura del futuro.



Propuestas para el nuevo Berlín. Coop. Himmelblau, 1991.

La ciudad como unidad urbana limitada había concluido. La dinámica de las redes de servicios, comunicación, etc., tiende a sustituir la apacible calma de los lugares de la arquitectura. Un nuevo sistema físico y mental que manipula el tiempo, el espacio y la persona.



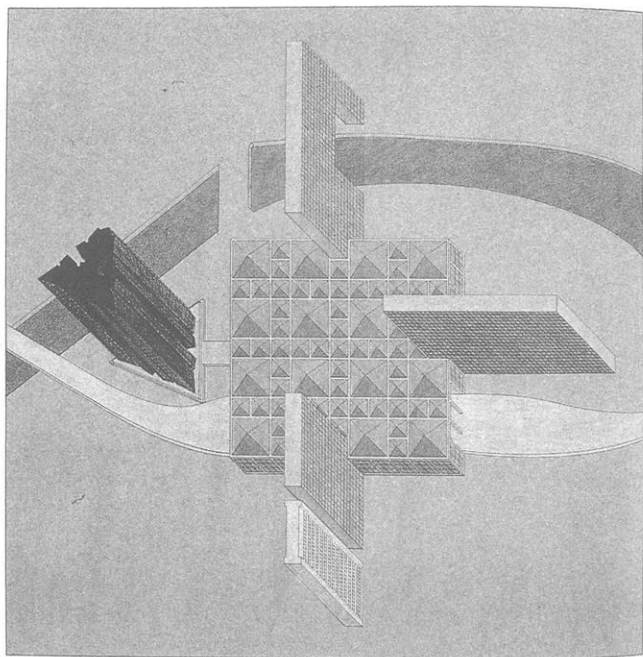
Propuestas de barrios residenciales en Centro-Europa, 1927.



Periferia Metropolitana (Pozo del Tío Raimundo), Madrid, 1970.

El proyecto de la ciudad cosificado mediante el desarrollo sin fin del prototipo. El modelo normativo de lo urbano anclado en la estética del puro visibilismo. Imágenes de los órdenes de las promesas vacías. Ideología del primer maquinismo; decorados en fin de una derrota.

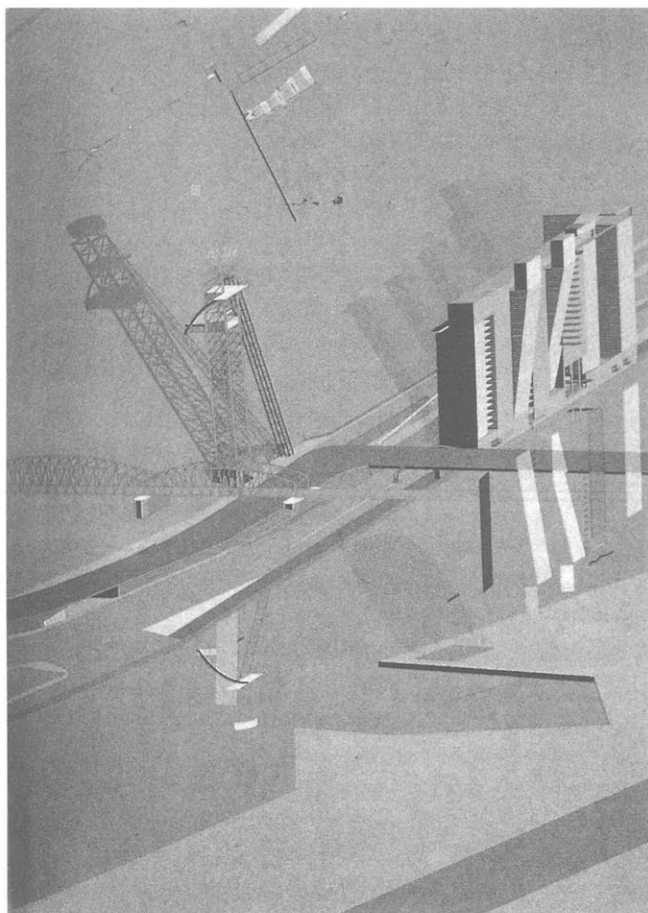
La metáfora mecánica, mimesis morfológica de la cultura tecnocientífica. Poderes y saberes que dejan el mundo como está: la mercancía sucia y los anhelos segregados.



Axonométrica de Bahnhof Friedrichstadt. O. M. Ungers, arquitecto, 1990.

El espacio de la ciudad como una secuencia de objetos prisioneros de la «sublime idea de la función». Alardes de la utopía negativa: la razón entre brumas y el lugar urbano sin residencia apacible.

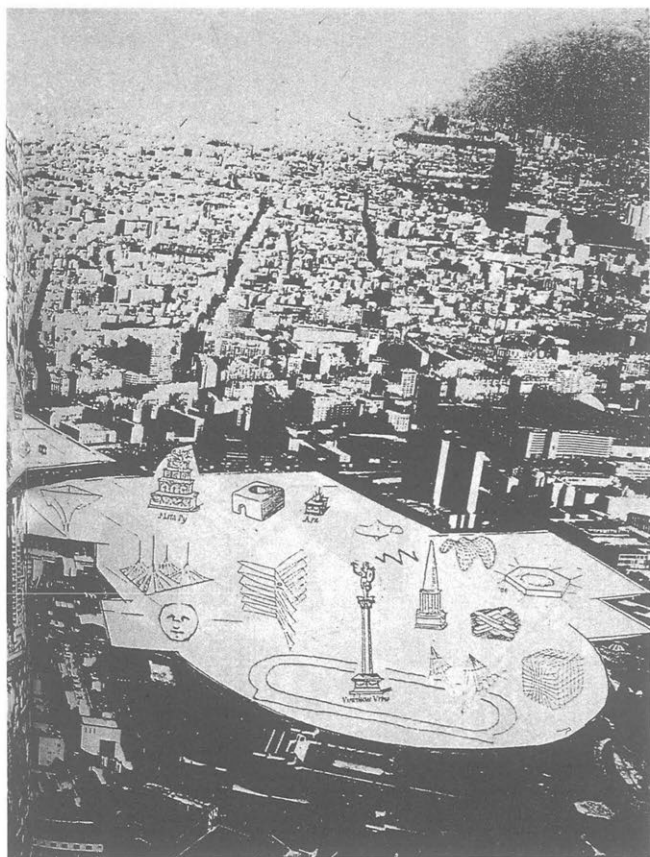
La forma, en la propuesta del arquitecto, utilizada como «distracción inocente». Escenografías provisionales que ocultan la realidad que nos acosa.



Boompies. Bloques y Puente de la Torre. Rotterdam, 1980. OMA. R. Koolhaas.

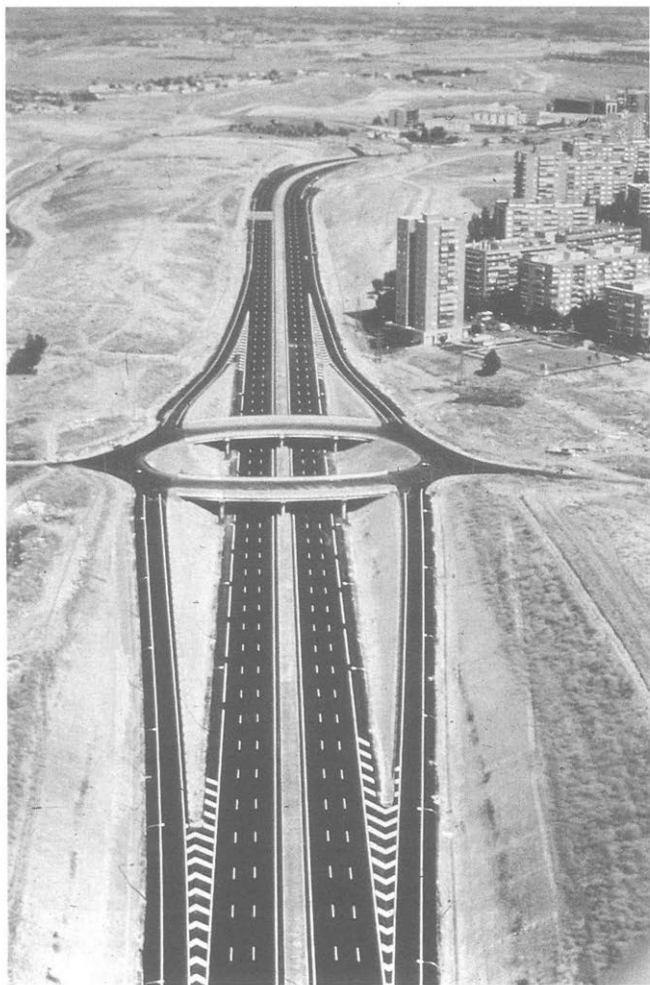
Lo monumental como prioridad de la apariencia. A la arquitectura de la ciudad le resulta difícil construir sus edificios desde su propia autonomía espacial.

El arquitecto moderno, publicista, diseñador de imágenes y signos ha convertido el arte de construir, en el decir de A. Loos, en un arte gráfico degradado. La desmaterialización gráfica acompaña al proyecto desde sus primeros esbozos. La transparencia como espíritu de la nada. Ésta es la filosofía que hoy se recomienda.



Exposición Mundial de París, 1983. OMA. R. Koolhaas.

El arte mayor de la arquitectura ha sido sustituido por el «artefacto simbólico». El cambio de escala reproduce una nueva cualidad incontrolable en el ámbito de lo urbano.



Enlaces de la periferia en Madrid (M-50), 1996.

¿Tiene sentido seguir operando en «términos de ciudad» y proyectando con «elementos de la arquitectura» sublime? ¿Cómo redescubrir los «principios de la arquitectura en la ciudad» y postular sus enseñanzas? ¿Se enfrentará el arquitecto, de una vez, con el aprendizaje de las nuevas relaciones espaciales y las opciones de su articulación?

Bibliografía

- FERRIS, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, Princeton, Arquitectural Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- HAUSER, Arnold, *El Manierismo*, Barcelona, Ediciones Guadarrama.
- HILBERSEIMER, L., *The Nature of Cities*, Chicago, Paul Theobald & Co., 1955.
- JENCKS, Charles, *Movimientos Modernos en Arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1983.
- *Arquitectura internacional*, trad. de S. Castán y X. Güell, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- MUNFORD, Lewis, *Las décadas oscuras*, Buenos Aires, Infinito, 1960.
- SENETT, Richard, *La conciencia del ojo*, trad. de M. Martínez Lage, Barcelona, Versal, 1991.
- STEINER, George, *En el Castillo de Barba Azul (aproximación a un nuevo concepto de cultura)*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1991.
- TAFURI, Manfredo, *Teoría e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.
- VAN DE VEN, Cornelis, *El espacio de la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1977.
- WEBER, Max, *La ciudad*, trad. de J. Varela, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1987.
- WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus. Weimar. Dessau. Berlín 1919-1933*, trad. de F. Serra, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.



Índice onomástico

- Abraham, 81.
 Adorno, Teodor, 94.
 Alberti, Leon Baptista, 44.
 Alexander, Cristophe, 41.
 Allen Woody, 100.
 Asplund Gurnard, 50.
 Arthaud, Antonin, 40.
 Baudelaire, Charles, 33.
 Beckett, Samuel, 32.
 Benjamin, Walter, 74.
 Bretsch, Bertold, 18.
 Broch, Hermann, 78.
 Burckhardt, Jacob, 76, 78, 113, 114.
 Cerdá, Idelfonso, 124.
 Costa, Lucio, 117.
 Derrida, Jacques, 67.
 D'Ors, Eugenio, 125.
 Eisemann, Peter, 74, 99, 100, 137.
 Elíade, Mircea, 129.
 Endell, August, 88.
 Freud, Sigmund, 77, 99.
 Fujii, Hiromi, 73.
 Ganier, Tony, 117.
 Gaudí, Antonio, 124.
 Ghery, Frank, 67.
 Goethe, Wolfgang, 76, 77.
 Greenberg, Albert, 137.
 Hegel, G.W. Friedrich, 80.
 Hesse, Herman, 94.
 Heintz, Joseph, 83.
 Heráclito, 15.
 Hejduk, Jonh, 74.
 Herrera, Juan de, 123.
 Heidegger, Martin, 63.
 Hilberseimer, Luwick, 32.
 Hoffman, Joseph, 81.
 Hölderlin, Friedrich, 39.
 Hollein, Hans, 81, 82.
 Jencks, Charles, 74, 75, 99, 139.
 Kafka, Joseph, 30.
 Kahn, Louis I., 28, 41, 50, 117.
 Kandisky, Vassily, 30, 31.
 Kraus, Karl, 80.
 Krier, Robert, 55, 81, 83.
 Lacan, Jacques, 99.
 Laín Entralgo, Pedro, 126.
 Le Corbusier, 21, 28, 29, 30, 74, 81-85, 117.
 León, Fray Luis de, 73.
 Libeskind, Daniel, 74.
 Loos, Adolf, 46, 79, 80, 82.
 Maquiavelo, Nicolás, 113.
 Marx, Karl, 139.
 Mayer, Hans, 41.

- Mies van der Rohe, Ludwig, 28, 29.
 Nebon, George, 42.
 Nietzsche, Friedrich, 17, 23, 61, 99.
 Palacios, Antonio, 124.
 Pascal, Blas, 65.
 Peichl, Gustav, 83.
 Pichler, 81.
 Platón, 113.
 Poëlzig, Hans, 30.
 Proust, Marcel, 42.
 Rilke, Andre M.^a, 85.
 Rossi, Aldo, 67.
 Schinkel, Karl Friedrich, 77.
 Schönberg, Arnold, 77.
 Sennet, Richard, 31.
 Sitte, Camilo, 77, 78, 79.
 Soria, Arturo, 125.
 Steiner, George, 23.
 Stern, Robert, 137.
 Subirats, Eduardo, 135.
 Taut, Bruno, 30.
 Tesar, Heinz, 83.
 Terz, Andre, 61.
 Tocqueville, Alexis de, 14.
 Toledo, Juan B. de, 123.
 Tschumi, Bernard, 74.
 Tuchman, Bárbara, 102.
 Vattino, Giovanni, 118.
 Villanueva, Juan de, 123.
 Virilo, Paul, 120.
 Wagner, Otto, 78, 79, 80.
 Wever, Max, 85.
 Wittgenstein, Ludwig, 46, 47, 77, 80.
 Zambrano, María, 107.

Índice

PREÁMBULO	II
1. Viaje a Finlandia, regreso a Ítaca	12
MORIBUNDOS LOS TILOS SE TORNARON 1945-1950	17
1. El paisaje de la ciudad herida	17
2. Ruptura del racionalismo europeo	20
ITINERARIOS PARA EL AUTÓMATA RESIDENCIAL 1950-1960	23
1. Moral de uniformidad	23
2. Preludios en la transfiguración de la aldea	28
3. La naturaleza como arquitectura recreada	33
ÍDOLOS DE MADERA 1960-1970	39
1. Formas y funciones entre la sociología y la técnica ..	39
2. Interrogantes acerca del espacio de la arquitectura: materia y memoria	42
3. Recuperando las geometrías de la historia	48
TORRES DE LAS MIL LENGUAS EN EL IMPERIO DE LA RAZÓN MUERTA 1970-1980	65
1. Laciudad como geología estratificada de lo artificial	65
2. Preludios posmatelariastas	69
3. Viena: los espacios del héroe como empresario	76
4. La utilidad de lo sensible	81
5. Pasiones furtivas en las arquitecturas de los 80	84
La utopía técnica como pasión	86

La apasionada mirada de la forma racionalista.....	88
La pasión por la forma-signo frente a la forma-es- pacio	90
Las pasiones sesgadas entre dominio técnico y colo- nización simbólica	92
Pasión patológica por la originalidad.....	94
 LAS MÁSCARAS DE LOS ÓRDENES IMPOSIBLES 1980-1990	97
1. El inacabado proyecto de la arquitectura en la ciu- dad moderna	97
2. Acontecimientos de la forma	104
3. Ciudad es el nombre de nuestra convivencia perdida	107
4. Metrópoli y cambio tecnológico	111
5. Proyecto de arquitectura y metrópoli	113
6. Autonomía de lo estético	114
7. Los lugares de la metrópoli: movilidad, información y consumo	116
8. Mitos neutrales	117
9. Ocaso de la ciudad. Constelación metropolitana	119
10. Integrismo técnico	120
 EPÍLOGO ESPAÑOL	123
1. Espacio urbano y arquitectura en la España de hoy ..	123
2. Recuperación de un pasado glorioso	126
3. Investidura simbólica	128
4. Bajo el resplandor del ocaso	129
5. Demanda comercial de la imagen	132
6. Modelos hegemónicos y recuperación de los vacíos urbanos	136
7. Los restos del naufragio pedagógico	138
8. Nomadismo cultural	141
9. Racionalidad productiva tardo-moderna	143
 ILUSTRACIONES	147
BIBLIOGRAFÍA	153
ÍNDICE ONOMÁSTICO	155